

**Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen -
Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext**

Text

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Bernhard Buchstab, Tübingen

Marburg 2002

**Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen -
Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext**

Abbildungen

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Bernhard Buchstab, Tübingen

Marburg 2002

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen
am.....

Tag der Disputation.....

Erstgutachter.....

Zweitgutachter.....

Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen - Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext

Inhalt:

I. Einleitung.....	1
II. Die Geschichte der Orgel als Instrument zur Prachtentfaltung.....	11
III. Die Stellung der Orgel in der lutherischen Musikanschauung und liturgischen Praxis I.	
1. Luthers Haltung zu Orgeln und Orgelmusik.....	14
2. Die Bewertung von Instrumental- und Orgelmusik in Traktaten des Kirchenrechts.....	18
3. Harmonie als Ordnungsprinzip. Die theologisch - kosmologische Betrachtung der Schöpfung.....	21
4. Die Weltenorgel des Athanasius Kircher (1650) und andere Orgelallegorien.....	24
IV. Das Musikinstrument im Kirchenraum - Die Behandlung der Orgel in Architekturtraktaten der frühen Neuzeit I.	
1. Joseph Furtenbachs “Kirchen Gebäw” von 1649.....	30
2. Leonhard Christoph Sturm’s “Architectonisches Bedencken ...” von 1712 und “Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben” von 1718.....	38
V. Aspekte zur Einfügung und Gestaltung von Orgeln im protestantischen Kirchenraum I.	
1. Orgeln in protestantischen Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts.....	49
2. Lösungen in protestantischen Stadtkirchen des 17. Jahrhunderts.....	56
VI. Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen	
1. Schmalkalden: Die Orgel im Dienst des “Neuen Bundes”.....	62
2. Weimar: Station auf dem “Weg zur Himmelsburg”.....	75
3. Römhild: Mediale Vermittlung einer fiktiven Vollständigkeit.....	88
4. Eisenberg: Das Wort Gottes führt in die Ewigkeit.....	96

5. Saalfeld: Entwurf und Original.....	107
6. Gotha: Zum Lobe Gottes und zur Ehre des Fürsten.....	118
7. Altenburg: Standortfrage und fürstliche Insignien.....	126
8. Tenneberg: Der Prediger im Strahlenkranz.....	143
VII. Die Stellung der Orgel in der lutherischen Musikanschauung und liturgischen Praxis II.	
1. Die Orgel in der Praxis ihrer gottesdienstlichen Verwendung.....	151
2. Orgelmusik in der zeitgenössischen Diskussion.....	157
VIII. Die Behandlung der Orgel in Architekturtraktaten der frühen Neuzeit II.	
3. Paul Deckers “Fürstlicher Baumeister” von 1711.....	167
4. Johann Jacob Schüblers “Neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen” und “Neu=inventirte Kirchen=Altäre” um 1730.....	174
IX. Aspekte zur Einfügung und Gestaltung von Orgeln im protestantischen Kirchenraum II.	
1. Weitere Lösungen in mitteldeutschen, protestantischen Schlosskapellen des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts.....	186
2. Orgelstandorte und Prospektgestaltung in Zentralräumen des 18. Jahrhunderts.....	196
X. Die Gestaltung von Orgelprospekten in städtischen und ländlichen Bereichen Thüringens.....	
XI. Hoforgelbauer und Privilegium exclusivum: Beziehungen des Orgelbauers zum Fürstenhof.....	
XII. Die Orgel als Medium zur Demonstration von Pracht und Repräsentation in der Schlosskapelle.....	
XIII. Zusammenfassung.....	
XIV. Literatur.....	

Bernhard Buchstab
Heinrich-Heine-Str.40
35039 Marburg
Tel. 06421/63770

21.09.2001

Dissertation

**Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen -
Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext**

Vorläufige Fassung

Abbildungen

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbst verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Diejenigen Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, werden durch Angabe der Herkunft kenntlich gemacht.

Marburg, 15. Februar 2002

Bernhard Buchstab

**Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen -
Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext**

Textband I

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Bernhard Buchstab, Tübingen

Marburg 2002

**Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen -
Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext**

Textband II

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Bernhard Buchstab, Tübingen

Marburg 2002

I. Einleitung

Thüringen prägte als zentrale mitteldeutsche Musiklandschaft über mehrere Jahrhunderte hinweg das künstlerische Leben weit über seine Grenzen hinaus, im höfischen, konzertanten Musikleben wie auch im kirchenmusikalischen Bereich und im Instrumentenbau. Gerade auf dem Gebiet des Orgelbaues gingen von Thüringen, insbesondere in der frühen Neuzeit, wesentliche Impulse aus. Dafür stehen Meister wie Compenius, Donat, Friderici, Trost und Wender.¹ Dazuhin stammen auch bedeutende und einflussreiche theoretische Schriften zu Orgelmusik und Orgelbau aus dem Thüringer Raum, so beispielsweise von Jacob Adlung oder Georg Andreas Sorge.²

Von großer Einflussnahme für das kulturelle Leben in dem Gebiet des heutigen Thüringens waren in der Vergangenheit die aus Teilungen hervorgegangene Kleinstaaten der verschiedenen Fürstenhäuser.³ Hier sind vor allem die sächsischen, protestantisch geprägten Territorien zu nennen, wie Sachsen - Weimar, Sachsen - Gotha oder Sachsen - Altenburg, bis hin zu den südthüringischen Gebieten von Sachsen - Meiningen, Sachsen - Saalfeld und Sachsen - Coburg, die immer wieder Zusammenschlüssen und Teilungen ausgesetzt waren. Die Gebiete um Rudolstadt, Sondershausen und Arnstadt wurden von den Grafen von Schwarzburg regiert, während Gera und Greiz zu den Herrschaftshäusern Reuß zählten. Auch die Landgrafen von Hessen besaßen noch im Osten kleinere Gebiete. Erfurt und das Eichsfeld waren überwiegend katholisch und gehörten zum Erzbistum Mainz, kleinere Gebiete im Südwesten des Thüringer Waldes waren Eigentum des Fürstbistums Fulda.

Die ersten großen Bauvorhaben nach dem Dreißigjährigen Krieg in Thüringen waren Residenzschlösser der Fürsten. So entstanden im Laufe des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts beispielsweise die Schlossbauten in Weimar, in Gotha, Weißenfels oder Zeitz, in Eisenberg, Meiningen und Saalfeld. Dieser Abschnitt formt den Zeitrahmen dieser Arbeit, der noch mit der Orgel der Schlosskapelle in der Wilhelmsburg Schmalkalden zu Ende des 16. Jahrhunderts und mit dem Bau der

¹ Damit seien an dieser Stelle nur einige Namen der bekanntesten Orgelbauerfamilien genannt. Die Compenius waren im wesentlichen in Halle und Erfurt tätig, die Donati in Altenburg / Glauchau, die Friderici in Gera, Trost in Halberstadt, Gräffentonna und Altenburg und Wender in Arnstadt.

² Adlung 1758 und 1768, Sorge 1744 und 1773.

³ Zur politischen und territorialen Entwicklung vgl. Geschichte Thüringens 1982.

Orgel in der Altenburger Schlosskapelle ab 1735 bis nahe zur Mitte des 18. Jahrhunderts ausgedehnt wird.

Neben dem Festsaal zählten die Kapellen zu den bedeutendsten Räumen der fürstlichen Hofhaltung. Christlicher Glaube einerseits, aber auch fürstliche Repräsentation bestimmten die Ausgestaltung der Kapellenräume. Mit ihrer Aufgabe und ihrer Gestalt standen die Schlosskapellen in der Tradition der protestantischen Kapellen des 16. Jahrhunderts und waren von dem Wandel der theologischen Vorstellungen gekennzeichnet. Die neue protestantische Gottesdienstordnung, die statt der Messe die Predigt in den Vordergrund rückte, bedingte auch eine Neuorientierung im kirchlichen Raum. Dieser wurde nicht mehr auf den Altar, sondern auf die Kanzel als zentralen Ort der Wortverkündung ausgerichtet.

Altar und Kanzel wurden im protestantischen Kirchenbau des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts schließlich zu einer Einheit, dem Kanzelaltar als neuem liturgischem Zentrum verbunden. Zusammen mit den Emporeneinbauten oder Galerien waren dies die raumbestimmenden Elemente im protestantischen Kirchenbau. Die Emporen erwiesen sich in zunehmendem Maße als wichtiger, raumbildender Faktor. Zu diesen Baugliedern trat oftmals die Herrschaftsloge hinzu, die in der Regel gegenüber dem Altar bzw. der Kanzel lag.

Der Orgel schließlich, in Beschreibungen und Darstellungen der Ausstattungsstücke von Kirchenräumen oft unberücksichtigt, kam jedoch ebenfalls eine zentrale Stellung innerhalb der Anordnung der Prinzipalstücke zu. Im Mittelalter in der Regel im Westen über dem Eingangsbereich oder an der Langhauswand angeordnet, wurde sie im protestantischen Kirchenbau häufig über dem Altar oder gar Kanzelaltar aufgestellt. Sie war wichtiger Bestandteil der musikalischen Gestaltung der Liturgie. Noch bis in das 17. Jahrhundert hinein war sie im Gottesdienst ein reines Soloinstrument und wurde alternierend zu Chor- und Gemeindegesang eingesetzt. Erst nach und nach, bisweilen erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde sie zur Begleitung der Gemeinde gebraucht, ohne freilich ihre solistischen Funktionen innerhalb der Liturgie aufzugeben.

Die Orgeln in den Schlosskapellen hatten, zusätzlich zu ihrer Bestimmung als gottesdienstliche Gebrauchsinstrumente, noch die Funktion als Solo- und Continuoinstrumente für Konzerte in Verbindung mit der Hofkapelle. Hinsichtlich ihrer Prospektgestaltung - das sei bereits an dieser Stelle vorweggenommen - unterschieden sich die Instrumente der Schlosskapellen jedoch nicht grundsätzlich

von denjenigen im städtischen oder ländlichen Bereich. Zumindest nicht in den Großformen, also in der Ausbildung und Anordnung von Türmen und Feldern, jedoch allenfalls in der Auswahl des Dekors, oder wie in Schmalkalden noch zu Ende des 16. Jahrhunderts, durch die Auswahl der verwendeten Materialien.⁴ Es gibt also keine typische "Schlosskapellenorgel". Die Ausbildung eines Typus sollte nicht Ziel dieser Arbeit sein.

Wesentliche Unterschiede sind vielmehr an den Räumen selbst festzumachen. Die einheitliche Konzeption der höfischen Sakralräume in jener Zeit band auch die Prinzipalstücke mit ein. Die Prospektgestaltung der Orgeln in den Schlosskapellen war integriert in die Geschlossenheit der Gesamtausstattung. Die visuelle Anbindung an die liturgisch-musikalische Funktion, besonders aber an das höfische Umfeld und die Integration in den Gesamtraum unterschieden sie in ihrer Gestaltung von den Orgeln im städtischen, vor allem aber im ländlichen Bereich.

Die Gestaltung der Schlosskapellen war wesentlich von der Intention des Fürsten bestimmt. Innerhalb der herrschaftlichen Repräsentation war die Pracht ein Mittel für die standesgemäße Selbstdarstellung. Die Prächtigkeit des höfischen Raumes grenzte auch diesen gegenüber anderen, untergeordneten Räumen ab und diente gleichzeitig der Demonstration des herrschaftlichen Ranges. Auch die Orgel war in ihrer Prospektgestaltung in die Prächtigkeit und das Gesamtkonzept der Schlosskapelle mit einbezogen.

Wie kein anderes Musikinstrument ist gerade die Orgel bestimmt von ihrer äußeren Erscheinung, von der Ästhetik ihres Prospektes. Als immobiles Instrument, - ausgenommen die Kleinformen des Positives oder Portatives, war ihr Erscheinungsbild stets geprägt von dem umgebenden Raum. So wie auch jede Kirche individuell gestaltet ist, reagiert die Orgel immer in ihrer individuellen Prospektgestaltung auf den Ort. Eben diese Eigenschaft lässt sich anhand der Schlosskapellen besonders gut darstellen.

Die Prospektgestaltung, gerade in der frühen Neuzeit, war jedoch stets auch der Versuch, die Orgel als durchaus umstrittenes, kirchliches Musikinstrument sichtbar zu machen. Durch die Musik als Zeitkunst, als Medium, das in einen zeitlichen Verlauf eingebunden, also nicht dauerhaft gegenwärtig ist, erwuchs das Bedürfnis, sie gerade in der Kirche durch eine entsprechende Gestaltung des Orgelprospektes

⁴ Ende des 16. Jahrhunderts besaß die Orgel allein aufgrund ihrer geringen Verbreitung einen noch viel herausgehobeneren Status, der sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts durch die flächendeckende Verbreitung der Instrumente auch auf dem Lande änderte.

immerwährend präsent zu machen. Aus dem ephemeren Charakter der Musik resultierte das Spannungsverhältnis zwischen dem einmaligen klanglich - akustischen Ereignis und dem Versuch ihrer dauerhaften Visualisierung am Orgelgehäuse.

In der Kunstgeschichte wurden Orgeln, Orgelprospekte und Orgelbau bislang nur wenig beachtet. Allenfalls in Inventarbänden der Denkmalpflege werden sie unter Ausstattungsgegenständen hinter Altar und Kanzel aufgeführt und vielleicht noch mit einer Kurzbeschreibung versehen. Darstellungen von Orgellandschaften, also Dokumentationen des Orgelbestandes einer Region, sowie Biographien von Orgelbauerfamilien sind am häufigsten in der Orgelliteratur vertreten.

Für Thüringen existieren bisher neben einigen kleineren Aufsätzen, welche die bekanntesten Orgeln des gesamten Raumes vorstellen, zwei Inventarbände, mit Abbildungen und Kurzbeschreibungen der wichtigsten historischen Instrumente sowie jeweils einem auf früheren Orgelinventaren basierenden Anhang mit einer Auflistung aller historischen Orgeln in Thüringen.⁵ Darüber sind verschiedene Detailstudien zu einzelnen Orgeln und Orgelbauern bzw. Orgelbauerfamilien vorhanden.⁶ Ein Thüringer Orgelbauerlexikon ist in Vorbereitung. Trotzdem ist insgesamt die Geschichte des Orgelbaues in Thüringen erst in Ansätzen untersucht. In jüngster Zeit wurden verschiedene Bemühungen unternommen, diesen Mangel zu beheben.⁷

Alle oben aufgeführten Arbeiten befassen sich im wesentlichen mit der Baugeschichte und der technischen und klanglichen Seite der Instrumente. Sie leisten dafür ein akribisches Quellenstudium, wofür zwangsläufig das Gebiet der Prospektgestaltung in den Hintergrund tritt. Arbeiten, die sich ausschließlich mit der künstlerischen Gestaltung von Orgelprospekten befassen, sind selten. Die wichtigsten hierzu stammen von Skutsch 1930, Kaufmann 1949, Weiermann 1956, Fischer/Wohnhaas 1969 und 1987, Könner 1992 und Jürgens 1993.⁸ Daneben gibt es

⁵ Haupt 1995 und Haupt 1998 mit den Darstellungen der - so auch die Titel - Orgeln in Ost- und Süd-, bzw. Nord- und Westthüringen.

⁶ So z.B. Friedrich 1989, Friedrich 1993 oder Dietl/Friedrich, 1995. Dazu zählt auch eine Überblicksdarstellung des wichtigsten Schrifttums zum Orgelbau in Thüringen: Friedrich 1994.

⁷ Insbesondere durch die Herausgabe des seit 1995 jährlich erscheinenden Thüringer Orgeljournals (Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt) mit Einzelbeiträgen zu verschiedenen Orgeln und Orgelbauern in Thüringen.

⁸ Skutsch 1930, Kaufmann 1949, Weiermann 1956, Fischer/Wohnhaas 1969, Fischer/Wohnhaas 1987/1, Könner 1992, Jürgens 1993.

eine Anzahl kleinerer Arbeiten wie diejenige von Tauch 1986, der sich in einem Parforceritt durch die Geschichte der Orgelbaukunst auf wenige, willkürlich ausgewählte Prospekte beschränkt.⁹ Diese Abhandlung kann aufgrund der Diskrepanz von Aufgabenstellung und Umfang den ihr auferlegten Anspruch nicht erfüllen. Ähnlich verfährt schon Skutsch 1930: Obwohl er einen Beitrag "zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospektes" leisten will, stellt die Orgel für ihn doch ein "in der Hauptsache technisches Gebilde" dar.¹⁰ Auch diese Arbeit kann nur einen sehr allgemeinen und oberflächlichen Überblick vermitteln. Demgegenüber versuchte bereits Kaufmann 1949 die Gestaltung des Orgelprospektes in Beziehung zur weiteren Kirchengestaltung zu setzen. Kaufmanns Übersicht blieb lange Zeit das Standardwerk zur Prospektgestaltung.

Bei Weiermann 1956 erfolgt immerhin eine Beschränkung auf eine bestimmte Orgellandschaft und Zeit.¹¹ Er versucht zudem, über die vergleichende Beschreibung von Prospektformen hinaus, Quellenmaterial über die liturgische Verwendung der Orgel mit einzubeziehen. Ein Kapitel ist speziell einzelnen "Darstellungen auf dem Orgelprospekt" gewidmet, wie Figuren, Zimbelsterne, etc.¹² Es gelingt ihm jedoch kaum, Zusammenhänge zwischen den einzelnen Themenkomplexen herzustellen.

Eine Beschränkung auf eine bestimmte Orgellandschaft kommt auch den Arbeiten von Fischer/Wohnhaas 1969 und 1987 zugute, die mit einer Fülle von Untersuchungen Franken zu einer, was die Orgel betrifft, sehr gut erforschten Landschaft machen. Die beiden Autoren beschränken sich in den oben genannten Arbeiten ganz auf Prospektformen und entwickeln daraus bestimmte Schemata. Sie weisen damit nach, dass einzelnen Werkstätten charakteristische Prospektformen mit personaltypischen Merkmalen zugewiesen werden können. Ornamentale Gestaltungsmerkmale und Schmuckapplikationen werden hierbei jedoch nicht berücksichtigt.¹³

Ein hervorragender Beitrag zum Thema Prospektgestaltung ist die Dissertation von Könner 1992, der süddeutsche Entwurfsmaterialien zum Orgelprospekt für den

⁹ Tauch 1986, S.2.

¹⁰ Skutsch 1930, S.1.

¹¹ Süddeutschland bzw. 17. und 18. Jahrhundert.

¹² Weiermann 1956, S.85ff, in Teil III mit dem Titel "Zur Ikonologie des Orgelprospektes", darin auch Untersuchungen zum "Verhältnis des Orgelprospektes zum Altar" (S.101ff) und zum "Verhältnis des barocken Orgelprospektes zum Theaterprospekt" (S.106ff).

¹³ Wie Fischer/Wohnhaas vor allem für Franken, so betrieb beispielsweise Grossmann für Hessen regionale Orgelprospektforschung: Vgl. Grossmann 1998 als Sammlung verschiedener Einzelschriften.

Zeitraum des 18. Jahrhunderts systematisch erfasst und analysiert. Er betrachtet die Orgel als ein in den Kirchenraum integriertes Ausstattungsstück und fragt nach der daraus resultierenden Beziehung der Prospektgestaltung der Orgel zur Innenraumdekoration der Kirche. In diesem Zusammenhang untersucht Könnert den Entstehungsprozess der Orgeln und das Zusammenwirken der verschiedenen, daran beteiligten Gremien. Die Rolle und Kompetenz der beteiligten Künstler wird exemplarisch an den gut dokumentierten Orgelplanungen für die Klosterkirchen in Salem und Ottobeuren untersucht und anhand eines kommentierten Kataloges vorgeführt.

Ebenfalls in einen abschließenden Katalog mündet die jüngste Arbeit zur Prospektgestaltung, die 1993 erstellte Dissertation zu “Studien zu den barocken Orgelprospekten Westfalens” von Juliane Jürgens. Nach einem Überblick über die Geschichte der Orgel allgemein und des Prospekts sowie einer Darstellung der “westfälischen Orgellandschaft” anhand der wichtigsten Orgelbauerfamilien erfolgt die Untersuchung der verschiedenen Prospektformen und Prospektgestaltung in Westfalen.¹⁴ Diese Analyse führt schließlich in den “Versuch einer Typisierung des “westfälischen” Prospekts”.¹⁵

Im Gegensatz zu den anderen bisherigen Arbeiten zu Orgeln und Orgelprospekten soll hier weder eine Katalogisierung noch Typisierung vorgenommen werden. Die in dieser Arbeit praktizierte Vorgehensweise besitzt exemplarischen Charakter. So erfolgt anhand der im Zentrum stehenden Einzelstudien von Orgeln und deren Prospekte in Thüringer Schlosskapellen eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der Prospektgestaltung. Im Zentrum steht jedoch immer die Beziehung von Kirchenraum und Orgelprospekt, die Einbindung der Orgel in den Kirchenraum und der damit vielfach verbundenen Verknüpfung von herrschaftlichen und christlichen Konnotationen.

Diese Arbeit ist primär kunstgeschichtlich orientiert. So geht sie, im Gegensatz zur sonstigen Orgelforschung, nicht von der Orgel selbst aus, sondern von dem Raum, in dem sie sich befindet. Sie nähert sich also gleichsam von außen an das Instrument an, in dem Bewusstsein, dass die Orgel, sowohl in gestalterischer wie auch klanglicher Hinsicht wie kein anderes Musikinstrument in Beziehung zu ihrer

¹⁴ Das Kapitel II.3. “westfälische Orgellandschaft” in Jürgens 1993, S.80-93.

¹⁵ Das Kapitel VII.1. Versuch einer Typisierung des “westfälischen” Prospektes in Jürgens 1993, S.300-311.

räumlichen Umgebung steht. Die Orgel selbst wird in ihrer Konzeption immer von dem Ort ihrer Aufstellung geprägt. Es ist das Spannungsverhältnis zwischen Raum und Instrument, das hier im Vordergrund stehen soll.

Um die Problematik der Gestaltung von Orgelprospekten im Kirchenraum deutlich zu machen und umfassend darzustellen, ist eine interdisziplinäre Vorgehensweise notwendig. So gruppieren sich um das eigentliche Zentrum der Einzeldarstellungen gleichsam in konzentrischen Kreisen verschiedene Teilaspekte, die sich schließlich zu einer Gesamtschau verbinden. Im Vordergrund steht die Gestaltung der Orgelprospekte und ihre Einbindung in den Gesamtraum. Von kunsthistorischer Seite von Bedeutung ist deswegen auch die Behandlung der Frage zur Stellung der Orgel im protestantischen Kirchenbau, zum einen in theoretischen Abhandlungen von Architekturtraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts, wie auch in der praktischen Umsetzung anhand ausgewählter, bedeutender Bauwerke des protestantischen Kirchenbaues.

Mit einbezogen werden zudem gleichermaßen theologische wie musikwissenschaftliche Aspekte, welche die Haltung der protestantischen Kirche seit der Reformation bis in das 18. Jahrhundert zum Einsatz der Orgel im Gottesdienst und zur Verwendung der Orgelmusik darstellen. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht wird der Bedeutungsgehalt der Orgel im zu behandelnden Zeitraum anhand zeitgenössischer Quellen dargestellt und gleichzeitig das Beziehungsgeflecht zwischen dem Hof und dem Orgelbauer geschildert. Um das Bild orgelwissenschaftlich abzurunden wird sich ein Teil auch mit der Prospektgestaltung von Instrumenten aus dem städtischen und auch ländlichen Thüringer Raum beschäftigen.

Aus dieser Vorgehensweise ergibt sich die Gliederung der vorliegenden Arbeit. Im Mittelpunkt befinden sich die Einzelstudien acht ausgewählter Orgeln und ihrer Prospekte in Thüringer Schlosskapellen. Am Anfang steht hierbei die Orgel von Daniel Meyer Ende des 16. Jahrhunderts in Schmalkalden, einer Schlosskapelle, die für den protestantischen Kirchenbau von großer Bedeutung war. Hier geht es vor allem um die Anordnung mit Altar und Kanzel sowie ihre ikonographische Verknüpfung. Die Orgel der Schlosskapelle in Weimar ist nur noch aus Quellen dokumentiert, besitzt jedoch aufgrund ihrer Anordnung im Kirchenraum besondere Bedeutung. Dies gilt zum Teil auch für das Instrument, das wohl einstmals in der

Schlosskapelle in Römhild, nun jedoch demjenigen in der Kirche im südthüringischen Stepfershausen entspricht, an seinem ursprünglichen Standort jedoch nur von wenigen Zeugnissen wiedergegeben wird.

In den Studien der Orgeln in den Schlosskapellen der Residenzen von Eisenberg und Saalfeld wird die vielschichtige und subtile Einbindung des Instrumentes in den Gesamtraum aufgezeigt, in Saalfeld exemplarisch der Vertrag mit den Orgelbauern erläutert. Auch in der Schlosskapelle auf dem Friedenstein in Gotha und in der Kapelle des Schlosses Tenneberg wurde die Verknüpfung der Orgel mit den anderen Prinzipalstücken durch gestalterische Mittel erreicht. In Altenburg schließlich wurde die Orgel zwar in einen älteren Kirchenraum eingebaut, hier geht es insbesondere um die aufschlussreiche, jedoch keineswegs bereits vorbestimmte Standortfrage und um die sehr gut dokumentierte Beteiligung der verschiedenen Künstler am Gesamtkunstwerk Orgel.

Gerahmt werden diese Studien von verschiedenen Kapiteln, die den Kontext von Orgelbau und -gestaltung beleuchten. Hier ist an erster Stelle die Geschichte der Orgel unter dem Aspekt ihrer herrschaftlichen Konnotationen, die seit ihrer Einführung im Abendland noch bis in die heutige Zeit mit ihr verknüpft sind und die entscheidend waren für ihre Übernahme in die Kirche. Zudem wird von theologischer Seite her die Haltung und der Umgang mit der Orgel in der Kirche bzw. im Gottesdienst dargestellt. Thüringen war zu jener Zeit vornehmlich lutherisch geprägt. Über die Jahrhunderte hinweg waren Luthers Haltung maßgebend zur Verwendung von Orgel und Orgelmusik die Kirche. Deswegen seien seine Äußerungen hier an den Anfang gestellt. Zudem werden die theoretischen Äußerungen zu Orgelfragen in Traktaten des protestantischen (lutherischen) Kirchenrechts der praktischen Ausübung im Gottesdienst gegenübergestellt. Die Praxis der Verwendung von Orgelmusik entspricht im zweiten Teil der Argumentation der auch innerhalb der lutherischen Kirche zu dieser Zeit nicht seltenen Diskussion um die Anwendung der Orgel, deren Gebrauch und auch Missbrauch.

Aufschluss über das architektonische Verständnis für die Anordnung der Orgel innerhalb der gesamten Inneneinrichtung der protestantischen Kirchen geben verschiedene zeitgenössische Architekturtraktate. Hier ist zum einen die 1649 verfasste Schrift "Kirchen Gebäw" von Joseph Furttenbach, die sich nach dem dreißigjährigen Krieg der Bauaufgabe Kirche widmete und als erste theoretische

Abhandlung zum protestantischen Kirchenbau gilt. Der Baumeister und Mathematiker Leonhard Christoph Sturm verfasste neben einer großen Anzahl unterschiedlichster Schriften Anfang des 18. Jahrhunderts auch zwei theoretische Abhandlungen zu Gestalt und Einrichtung protestantischer Kirchen: "Architectonisches Bedencken von protestantischer kleinen Kirchen Figur und Einrichtung" von 1712 und "Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben" von 1718.

Zeitgleich zwar, doch in einem anderen Kontext wird die Aufstellung und Einbindung der Orgel im Sakralraum bei Paul Deckers "Fürstlicher Baumeister" von 1711 dargestellt. Decker behandelte die Architektur im höfischen Bereich und zeigt in seiner Stichfolge auch den Innenraum einer idealen Schlosskapelle. Johann Jakob Schübler schließlich präsentiert die verschiedenen Prinzipalstücke in seinen Stichserien der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts separiert voneinander in verschiedenen Variationen. Der umgebende Raum diene letztendlich als Kulisse.

Das in dieser Arbeit behandelte Thema kann nicht umfassend dargestellt werden, ohne einen Überblick der Behandlung und Stellung der Orgel in der Praxis des protestantischen Kirchenbaues zu geben. Hierzu zählen besonders die richtungsweisenden Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts von Torgau, Stuttgart, Dresden und der Augustusburg wie auch der noch einmal gesondert behandelte Sakralraum von Schmalkalden. Im Anschluss hierzu werden beispielhaft herausragende protestantische Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts im städtischen Umfeld, jedoch unter herrschaftlicher Einflussnahme errichteten, sehr unterschiedlich gestalteten Sakralbauten vorgestellt.

Im zweiten Teil werden einige, durchaus eigenwillige Lösungen der Anordnung der Orgel im Kirchenraum anhand ausgewählter Beispiele protestantischer Schlosskapellen des 17. und 18. Jahrhunderts im hauptsächlich mitteldeutschen Raum aufgezeigt. Hierauf schließt sich eine Darstellung der Anordnung von Orgeln in vier Zentralräumen des 18. Jahrhunderts an, die als Inkunabeln des protestantischen Kirchenbaus gelten.

Das folgende Kapitel präsentiert eine Übersicht der Gestaltung von Orgelprospekten des Thüringer städtischen und ländlichen Umfeldes, um eine Einschätzung und Einordnung derjenigen vorgestellten Instrumente der Schlosskapellen vornehmen zu können. Abschließend wird sich noch ein Abschnitt mit der Beziehung zwischen dem Hof und dem Orgelbauer befassen. Immer war die

Errichtung eines Instrumentes für die Schlosskapelle ein Prestigeobjekt, das verknüpft sein konnte mit Folgeaufträgen oder gar mit der Erteilung eines Privilegium exclusivum für das jeweilige Territorium.

Eine für die Gesamtaussage wichtige Zusammenfassung der vorgestellten Orgeln im Hinblick auf die Ausstattung und Funktion der Schlosskapellen als bedeutende, überaus prächtige und repräsentative Räume innerhalb der Schlossareale beschließt diese Arbeit.

II. Die Geschichte der Orgel als Instrument zur Prachtentfaltung

Seit ihrer Einführung in die abendländische Kultur war die Orgel ein Instrument mit herrschaftlichen Konnotationen. Ihre Anfänge lagen nicht im kirchlichen, sondern im weltlichen, höfischen Bereich. Die Einbindung der Orgel in das Hofzeremoniell am fränkischen Hof erfolgte ab dem als Anfang für die Geschichte der Orgel im Abendland immer wieder genannten Jahr 757 zum Reichstag in Compiègne mit dem für Pippin von byzantinischen Gesandten mitgebrachten Geschenken, unter anderem in Form eines Organons.¹⁶

Dieser Vorgang mußte als politischer Akt verstanden werden, als Verleihung eines Herrschaftszeichens. Die Orgel hatte diesen Nimbus durch ihre Funktion in Rom und danach im byzantinischen Zeremoniell innerhalb der Kaiserakklamation erhalten.¹⁷ Sie eignete sich hierzu besonders aufgrund der für die Funktion der Akklamation wichtigen Kriterien der Lautstärke und der Einstimmigkeit, verband sie doch beides in ihrem Wesen als Musikinstrument und in der ihr nachgesagten Eigenschaft, alle Instrumente in sich zu vereinen. Sie war Teil der Entfaltung einer Musik bzw. Geräuschkulisse zur Herstellung von Öffentlichkeit.¹⁸ Durch die Verwendung von Instrumentalmusik wurde somit gleichzeitig die biblische Herrscherikonographie der immer auch mit Musik in Verbindung gebrachten christlichen Herrscherfiguren David und Salomo übernommen und dadurch eine Legitimation der Herrschaft geschaffen.¹⁹

Der Umstand, dass Karl der Große wohl einen Nachbau derjenigen Orgel veranlasste, welche die Gesandtschaft aus Konstantinopel 812 zur Kaiserehrung und Akklamation mit nach Aachen gebracht, dann aber auch wieder mitgenommen hatte, zeigt in der Übernahme von Teilen des byzantinischen Zeremoniells dessen Bedeutung.²⁰ Die Orgel war Repräsentationsinstrument und gleichzeitig Bestandteil

¹⁶ Schuler 1970, S.36.

¹⁷ Schubert 1984, S.75f. Zak 1979, S.170f: "Die Orgel war [in der Spätantike, B.B.] bis in die Provinzen verbreitet, stand in den Häusern der Vornehmen, sie gehörte am Kaiserhof zu den Prunkgegenständen. [...] Aber das erste sichere Zeugnis für die enge Bindung gerade der Orgel an die Akklamation und an das übrige byzantinische Kaiserzeremoniell stammt erst aus dem 8. Jahrhundert".

¹⁸ Zak 1979, S.9.

¹⁹ Schubert 1984, S.72f.

²⁰ Zugleich wurden auch Bestandteile der Gesänge transkribiert und überarbeitet. Der Nachbau indes ist möglicherweise jedoch eher eine Legende, schmälert deswegen aber nicht den Bedeutungsgehalt. Gesichert indessen ist wohl der Auftrag von Ludwig dem Frommen 826 für den Bau einer Orgel durch einen venezianischen Geistlichen für die Aachener Pfalz. Schuler 1970, S.32ff.

eines rechtlichen und festlichen Aktes: “das Mitbringen von Orgeln an den Hof Pippins und Karls des Großen durch byzantinische Gesandte lässt sich nur sinnvoll erklären, wenn man die Orgel als das eigentliche Akklamationsinstrument betrachtet”.²¹

Die Übernahme und der Gebrauch der Orgel als ein Bestandteil des Zeremoniells am Hof in Konstantinopel in das fränkischen Hofzeremoniell diene als Aufwertung dessen. Die Orgel war Macht- und Statussymbol innerhalb der Konkurrenz zwischen Konstantinopel und Aachen.²² Über die Funktion als Akklamationsinstrument hinaus war die Orgel zugleich Signalinstrument. Bereits in der Spätantike erklang sie zum Ein- und Ausgang bei öffentlichen Veranstaltungen sowie zur Markierung von wichtigen Abschnitten. Auch dies wurde am Hof in Konstantinopel und später in Aachen fortgeführt.²³

Bedeutendes Kriterium für den Wechsel der Orgel vom höfisch-weltlichen in den sakralen Gebrauch war die damit verbundene Übernahme der mit dem Instrument verknüpften Attribute.²⁴ Entscheidend war die Verbindung von Kaiserreich und christlicher Kirche, die Personalunion des Kaisers als Stellvertreter Gottes. Verantwortlich für die Übernahme war schließlich die Beteiligung des Klerus an der Herrscherakklamation, die Christianisierung der ‚laudes regiae‘. Diese wurden schließlich Bestandteil der Liturgie, gleichermaßen als Auszeichnung hoher christlicher Würdenträger und als Bestandteil hoher kirchlicher Festtage. In der christlichen Kirche wurde das Herrscherlob schließlich zum Gotteslob verknüpft.²⁵

Für die Orgel selbst waren die mit ihr verbundenen Attribute von Bedeutung: sie war das Instrument, das als schön und prächtig empfunden wurde, sie besaß den Nimbus des Herrschaftszeichens, sie war Machtsymbol. Aufgrund ihrer Fähigkeit zur Erzeugung großen Lautstärkepotentials hatte die Orgel Signalcharakter, sie erzeugte Einstimmigkeit. All dies wurde in die kirchliche Liturgie mit übernommen.

²¹ Zak 1979, S.171.

²² Zak 1979, S.173.

²³ Schubert 1968, S.85

²⁴ Der Übergang der Orgel von dem vormals weltlichen in den sakralen Gebrauch kann an dieser Stelle nur skizziert werden. Vgl. hierzu vor allem Schubert 1968, S.117, 130ff und Zak 1979, S.173ff.

²⁵ So wurde gleichermaßen der Einzug Jesus’ in Jerusalem von königlicher als auch von klerikaler Seite nachgeahmt. Vgl. Möseneder 1983, S.63.

²⁵ Zak 1979, S.182ff.

Strukturen der Herrscherakklamation lassen sich noch in mittelalterlicher Zeit sowohl im weltlichen als auch im geistlichen Spektrum nachweisen.²⁶ Als die Prinzessin Jolantha von Lothringen im Oktober 1497 zu ihrer Vermählung mit Landgraf Wilhelm von Hessen mit dem Schiff von Metz entlang der Mosel abwärts reiste, berichtete der Chronist, dass die Hochzeitsgesellschaft Städte und Festungen passierten, deren Bewohner zum “gewohnten Schalle ihrer Orgeln, Trompeten und Tambourins” sie begrüßten.²⁷

In sakralen Räumen herrschte bis in die frühe Neuzeit hinein die Tradition der Westemporen als herrschaftlicher Ort, jener Ort, der im Mittelalter neben der Anbringung im Längsschiff als “Schwalbennestorgel” schließlich auch der Orgel zugewiesen wurde. In ihrer Verwendung in der mittelalterlichen Liturgie wurde die Orgel zum Ein- und Ausgang, zur Hervorhebung bestimmter Stellen im liturgischen Ablauf und auch zur Kennzeichnung bestimmter Festtage verwendet. Akklamation und Lobgesang kulminierten in der abendländischen Kirche schließlich in der musikalischen Umsetzung des „Te Deum“: hier wurde, um Lautstärke und Einstimmigkeit zum Lobe Gottes zu erzeugen, neben dem Gesang der Teilnehmer und dem Orgelspiel alle zur Verfügung stehenden Musikinstrumente aufgeboten und mit den Glocken geläutet: darüber hinaus wurde dies, wenn möglich, noch zusätzlich mit Geschützdonner von Gewehren oder Kanonen verstärkt.²⁸

²⁷ Stamford 1891, S.4.

²⁸ Zak 1979, S.11, auch Zak 1990, S.140ff.

III. Die Stellung der Orgel in der lutherischen Musikanschauung und liturgischen Praxis I.

III.1. Luthers Haltung zu Orgeln und Orgelmusik

Grundlage für das Verständnis der lutherischen Kirche zur Verwendung von Orgel und Orgelmusik im Gottesdienst der frühen Neuzeit war die Haltung Luthers hierzu. Immer wieder wurde er, noch im 18. Jahrhundert, zu diesem Thema in Äußerungen zitiert. Deshalb sollen vorab die wichtigsten Aspekte, die den liturgischen Gebrauch der Orgel betreffen, aus Luthers Schriften zusammengefasst werden. Für ein besseres Verständnis seiner Anschauungen ist es notwendig, einige grundlegende Äußerungen von ihm zur Verwendung von Musik in der Liturgie aufzugreifen.²⁹

Luther bezeichnete die Kirchenmusik allgemein als "simbolica theologia", das heißt, sie war denjenigen Gegenständen des Glaubens zugehörig, die durch die menschliche Wahrnehmung erfassbar sind.³⁰ Er ordnete die Vokal- und Instrumentalmusik in den Bereich der *Adiaphora* ein, zu dem auch der Bilderschmuck in der Kirche zählte, und rechtfertigte sie aus der Tradition des Alten Testaments.³¹

Die Wortverkündigung hatte für Luther grundsätzlich Vorrang vor der Musik, "weyl alles Gottis dients das grössist und furnempst stuck ist Gottis wort predigen und leren".³² Bei ihm fand die Musik ihren eigentlichen Sinn dann, wenn sie in den Dienst des Evangeliums trat. Erst, wenn sie sich mit dem Wort der Schrift verband, erfüllte sie ihre eigentliche Aufgabe, den Glauben zu stärken.

²⁹ Es ist nicht Aufgabe dieses Kapitels, eine Geschichte zu Luthers Ansichten und Meinungen zur Stellung und dem Wesen der Vokal- und Instrumentalmusik innerhalb des Gottesdienstes zu schreiben. Dies ist an anderer Stelle bereits ausführlich geschehen, vgl. insbesondere die Arbeiten von Söhngen 1967, Blankenburg 1957, Wetzel 1961 und Schmidt-Rost 1985.

³⁰ "Simbolica theologia est ea, que docet Deum per figuras et sensibiles imagines, ut olim apud Iudeos in templo, tabernaculo, archa sacrificiis, et similibus cognoscere. Que et hodie tollerantur apud Christianos in ornamentis imaginum ecclesiarum, item in cantibus, in organis et similibus." (Luther, WA Bd.57^m, S.179, Z.11-15): Symbolische Theologie heißt diejenige, die Gott durch Figuren und wahrnehmbare Bilder zu erkennen lehrt, wie einst bei den Juden im Tempel, in der Stiftshütte, in der Bundeslade, in Opfern und ähnlichen Dingen. Diese wird auch heute noch bei den Christen geduldet im Bilderschmuck der Kirchen, ebenso in Gesängen, bei Instrumenten und Ähnlichem" (übers. nach Schmidt-Rost 1985), S.92.

³¹ Zur Begriffsbestimmung von *Adiaphora* vgl. Kalb 1959, S.88 u. 113ff. Ein entscheidendes Kennzeichen der *Adiaphora* ist, dass sie von sich aus nicht gut oder schlecht sind, sondern es erst durch ihre Handhabung werden

³² Luther, WA Bd.19, S.78, Z.26f.

Der Glaube resultierte zuallererst aus dem Wort Gottes: "Non credi potest organo aut actu audiendi, sed verbo".³³ Trotzdem wurde der Musik ein Platz innerhalb der Künste und Wissenschaften gleich nach der Theologie zugeordnet. Diese Stellung verdankte sie ihrer Wirkungskraft auf die Affekte. In einem Brief an Ludwig Senfl schrieb Luther 1530:

"Et plane iudico nec pudet asserere post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum, manifesto argumento, quod diabolus, curarum tristium et turbarum inquietarum autor, ad vocem musicae paene similiter fugiat, sicut fugit ad verbum theologiae."³⁴

Zur Begründung und Rechtfertigung der Musik wurde ihr zweifacher Nutzen erwähnt: sie vertrieb den anfechtenden Teufel und bewirkte ein ruhiges und fröhliches Gemüt. Diese bedingten sich gegenseitig, ausschlaggebend für die Wirkung war jedoch der Glaube, "denn dem bösen geist ist nicht wol dabey, wo man Gottes wort im rechten glauben singet oder predigt".³⁵

Luther maß der Kirchenmusik mehrere Funktionen zu: Bekenntnis und Festigung des Glaubens und Wortverkündigung,³⁶ gleichzeitig aber auch als Antwort auf das Wort Gottes: "denn das unser lieber Herr selbs mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir widerumb mit jm reden durch Gebet und Lobgesang".³⁷ Lob und Dank gehörten für ihn zum grundsätzlichen Wesen des Christentums, der Gesang stellte für ihn neben dem Gebet eine andere Form der Äußerung derselben dar und trug zum Gotteslob bei:

"Denn wo du sihest und hörest, das man das Vater unser betet und beten lernet, auch Psalmen oder Geistliche lieder singet, nach dem wort Gottes und

³³ Luther, WA Bd.57^m, S.77, Z.12f. Etwa: Der Glaube entsteht nicht durch die Orgel oder durch das Lauschen (derselben), sondern durch das Wort.

³⁴ Brief von der Feste Coburg an Ludwig Senfl, München vom 1./4. Oktober 1530, Luther, WA Briefe, Bd..5, S.639. "Ich urteile freimütig und schäme mich nicht zu bekennen, daß es nach der Theologie keine Kunst gibt, die der Musik gleichgestellt werden könnte. Denn sie allein vermag nach der Theologie das, was sonst nur die Theologie vermag, nämlich Ruhe und ein fröhliches Gemüt zu bewirken, zum offenbaren Zeugnis, daß der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und unruhigen Gedanken, vor der Stimme der Musik beinahe ebenso flieht wie vor dem Worte der Theologie" (übers. nach Söhngen 1967, S.273).

³⁵ Luther, WA Bd.54, S.34, Z.6f.

³⁶ Kappner 1952, S.56.

³⁷ Luther, WA Bd.49, S.588, Z.16-18 (Predigt zur Weihe der Schlosskapelle in Torgau).

rechtem glauben, ..., Da wisse gewis, das da ein heilig Christlich volck Gottes sey."³⁸

Luther äußerte sich zu Instrumentalmusik und vor allem zu Orgeln und Orgelmusik häufig in Verbindung mit Kritik an der römisch-katholischen Kirche und deren prunkvollen Kirchengestaltungen und Zeremonien.³⁹

Deren 'Pseudofrömmigkeit' stand im Gegensatz zu Luthers Frömmigkeitsbegriff, denn "nicht da orgeln und Pfeiffen sind, sondern da der H. unser Gott redet, daselbst gehet an leben, seligkeit und barmherzigkeit".⁴⁰ Die Praktizierung des Glaubens spielte sich nach Luther zuallererst im täglichen Leben ab. Orgeln wurden mit Glocken und Kirchtürmen als Beispiele für die Prunksucht genannt, um deretwegen soziale Missstände in Kauf genommen wurden:

"Ich wollt on tzweyffell nitt, das du mir eynen kirchenthurn bawist odder glocken gossist, ich wollt nit, das du myr eyn orgell mitt viertzehen register unnd tzechen fach fleuttenwergk mechtist, davon kan ich wider essen noch trincken, wider meyn kind noch weyb vorsorgen, widder hawß noch acker hallten; die augen magistu myr damitt weyden unnd die oren kutzelen, was gebe ich aber dieweyl meynen kindern? wo bleybt meyn notturft?"⁴¹

Luthers Kritik richtete sich auch gegen die Art und Weise des Gebrauchs der Orgeln im Gottesdienst. Von "orgel geschrey" war bei ihm die Rede,⁴² wo Windmaschinen getreten werden, Schellen klingen und hydraulische Maschinen kreischen, konnte man die Worte des Evangeliums nicht verstehen.⁴³ Die Unselbständigkeit, das Maschinen- und Automatenhafte der Orgel wurde von Luther als Metapher gebraucht für eine gedankenlose und unaufrichtige Frömmigkeitspraxis:

"Dyse beten dis gebeet mit dem munde, aber mit dem hertzen widdersprechenn sie dem selben und seind gleych den pleyern orgel pfeiffen, die plerren und schreyen fast yn der kirchen unnd haben doch weder worth nach

³⁸ Luther, WA Bd.50, S.641, Z.20-25.

³⁹ "singen, leszen, orgeln, meszhalten, metten, vesper und ander getzeiten beten, kirchen, altar, Closter stifften und schmucken, glocken, kleid, geschmeid, auch schetz samlen, zu Rom, tzu den heiligen lauffen" (Luther, WA Bd.6, S.211, Z.15-18).

⁴⁰ Luther, WA Bd.16, S.212, Z.16-18.

⁴¹ Luther, WA Bd.2, S.40, Z.14-19.

⁴² Luther, WA Bd.6, S.452, Z.14.

⁴³ Luther, WA Bd.17", S.510, Z.30f: "pulsantur aeramenta, ...strepunt tintinnabula, ... crepunt hydraulicae machinae".

vorstandt, und villeicht seind die orgelen der selben senger und beter figur und antzeyger."⁴⁴

Luther betrachtete die Instrumentalmusik als nützlich, wenn sie den Menschen in Herz und Seele bewegte und sein Denken zu Gott hinführte. So "sollen die mundliche wort nit anders gehalten werden, dan als ein trometen, drummel adder orgele ader sunst ein geschrey", mit dem einzigen Ziel, dass "das hertz bewegt und erhaben werd tzu got."⁴⁵

Die Mitwirkung am Gottesdienst wollte Luther nicht bloß als mechanische Übung verstanden wissen. Damit meinte er den Gottesdienstbesucher als auch die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes. Seine Kritik an der Musik richtete sich vielfach an die Form und Art der Ausübung.

Andererseits war er sich der Nützlichkeit der Instrumental- bzw. Orgelmusik durchaus bewusst, denn sie steigerte die Attraktivität des Gottesdienstes und diente den Gottesdienstbesuchern als zusätzlichen Anreiz:.

"Die vierden, die noch mutig und kindisch seyn ym vorstand solchs glaubens und geistlichs lebens, die musz man wie die jungen kinder locken und reitzen mit den eusserlichen, bestimpten und vorbundenn geschmuck, leszen, beten, fasten, singen, kirchenn, tzierden, orgelen und was des in Clostern und kirchen gesetzt odder gehalten wirt, szo lange bisz sie auch denn glauben leren erkennen."⁴⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass für Luther das Wort unzweifelbar Priorität hatte. Erst danach kam in der Rangabfolge die Musik. Vokal- und Instrumentalmusik wurden jedoch unterschiedlich bewertet. Wenn Luther allgemein von Musik redete, meinte er Vokalmusik. Er akzeptierte und förderte sie aufgrund ihrer Wortgebundenheit. Die Vokalmusik erfuhr Würdigung insbesondere durch die ihr gestellten Aufgaben zur Unterstützung des Lob Gottes, zur Förderung des Glaubens und als Medium, dem Glaubensbekenntnis und der Verkündigung des Wort Gottes besonderen Ausdruck zu verleihen.

Äußerungen zur Instrumentalmusik und besonders zur Orgelmusik kamen hingegen nur am Rande vor und waren meist, von einigen Ausnahmen abgesehen, negativ behaftet. Nicht anders wurde das Instrument Orgel bewertet, vor allem in Zusammenhang mit der Kritik an der römisch-katholischen Kirche.

⁴⁴ Luther, WA Bd.2, S.97, Z. 13-17.

⁴⁵ Luther, WA Bd.2, S.85, Z.22-24.

⁴⁶ Luther, WA Bd.6, S.214, Z.2-6.

Inwiefern die Äußerungen Luthers zur Kirchenmusik für die Haltung der lutherischen Kirche zu seiner Zeit maßgeblich waren, zeigte die unter Luthers Mitwirkung abgefasste Wittenberger Kirchenordnung von 1525. Darin konnte man die Orgel am Sonntag zum ‚Te Deum‘ gebrauchen oder wenn man deutsche Lieder sang; zur Messe jedoch durfte sie nicht verwendet werden.⁴⁷ In den Wittenberger Kirchenordnungen von 1533 und 1539 wurde die Orgel hingegen überhaupt nicht erwähnt.⁴⁸

III.2. Die Bewertung von Instrumental- und Orgelmusik in Traktaten des Kirchenrechts

Befragt man Schriften des protestantischen Kirchenrechtes aus dem 17. und 18. Jahrhunderts zum Wesen der Kirchenmusik und besonders zur Instrumental- und Orgelmusik, so ergibt sich ein unterschiedliches Bild. Zwar wurde einerseits die Musik allgemein als wesentlicher, integraler Bestandteil des öffentlichen Gottesdienstes angesehen.⁴⁹ Gleichwohl gehörte sie aber nicht zu den notwendigen Bestandteilen des eigentlichen Gottesdienstes, sondern war nur Beizierde und Schmuck dessen:

“ob schon solches [die Musik, B.B.] auch an sich kein cultus divinus, sondern nur ein ornamentum ist, so muß man doch nicht gänzlich darauf fallen, sondern dieselbe toleriren, weil mancher eine Andacht und gute intention darbey haben kann, und eben deswegen sind sie nicht gänzlich zu verwerffen”.⁵⁰

Zuständig für die Einrichtung und den Verlauf des Gottesdienstes war von protestantischer Seite aus der Landesherr.⁵¹ Die Kirchenmusik war nicht eigentlicher Bestandteil des Gottesdienstes, für den Ablauf der Liturgie galt sie als durchaus entbehrlich. Wesentlich für den Gottesdienst waren Predigt und Abendmahl, die

⁴⁷ Klotz 1961, S.784.

⁴⁸ Klotz 1961, S.784.

⁴⁹ Brunnemann 1681, S.227: “Non dubito dicere, Musicam Ecclesiasticam esse integralem partem cultus Ecclesiastici publici.”

⁵⁰ Thomasius 1738, S.188.

⁵¹ Slevogt 1732, S.469: “Es kan dahero bey denen Evangelischen der landesherr, welcher als souverainer Herr die iura sacra exerciret, wegen der Kirchen=Music und Gesänge frey disponiren”.

Musik hingegen stellte ein schmückendes Beiwerk dar.⁵² Immer jedoch zeichnete die Verwendung von Instrumentalmusik auch den Gottesdienst aus und verlieh ihm besondere Bedeutung.⁵³ Dies entsprach auch einem Bescheid der theologischen Fakultät der Universität Wittenberg 1630 zur Stellung der Orgel, demzufolge es nicht geboten war, an jenen Orten, wo bereits eine Orgel vorhanden war, diese wieder zu entfernen, sondern sie gemäßigt, als Zierde des Gottesdienstes zu gebrauchen.⁵⁴

Grundsätzlich wurde die Instrumentalmusik und hierin auch die Orgel zu den *Adiaphora* gezählt, zu den Mitteldingen, die zwar generell im Gottesdienst erlaubt, jedoch nicht zwingend notwendig waren.⁵⁵ So konnte nach Carpzov 1652 der Gottesdienst genauso ohne Orgeln und andere Musikinstrumente wie auch besonders kunstvolle Musik abgehalten werden, gleichwohl vermochte Instrumental- und Orgelmusik aber in der Kirche verbleiben.⁵⁶

Eine genaue Unterscheidung hinsichtlich des Wesens der Kirchenmusik vollzog Brunnemann 1681. Die Kirchenmusik wurde getrennt in die ursprüngliche Materie und zum anderen in die Form oder äußerliche Gestalt. Die Materie war für ihn der Kern, die Aussage, die im Gesang enthaltene Sprache oder der Text. Die Materie wurde durch die äußere Form vermittelt, durch Musik, die sowohl choraliter, als auch figuraliter erfolgen konnte.⁵⁷

Unterschieden wurde die Kirchenmusik grundsätzlich in Vokal- und Instrumentalmusik bzw. Gemeindegesang und Figuralmusik. Aufgrund ihrer Wortgebundenheit hatte die Vokalmusik immer Vorrang vor der wortlosen Instrumentalmusik.⁵⁸ Es war die Wortverkündigung, die auch in der Musik fortgeführt werden sollte, zur Unterrichtung der Gemeinde in der protestantischen Lehre. Dies konnte am besten in Form der Gemeindelieder erfolgen, sollte aber auch

⁵² Bunnens 1966, S.60.

⁵³ Carpzov 1652, S.793: "Opponimus saltem & ipsis usum musicae instrumentalem insignem".

⁵⁴ Edler 1982, S.40.

⁵⁵ Linck 1698, S.154: "musicam instrumentalem & organum pneumaticum inter ceremonias & adiaphora referri". Der nahezu gleiche Wortlaut bei Carpzow 1652, S.793.

⁵⁶ Carpzov 1652, S.793f: "Sine organo enim, instrumentis musicalib, & cantionibus figuralibus, ut vocant cultum celebrari posse divinum quantumvis musica organa & instrumentali [...] remanet nihilominus verus DEI Cultus in Ecclesia."

⁵⁷ Brunnemann 1681, S.227f: "Duo autem hic considerata 1. Materia 2. Forma. Materiam voco cantum vocalem & textum ipsum, qui canitur. Formam voco quod alia sit figuralis, interdum choralis. Figuralis varia est; alia vocalis tantum, alia instrumentalis tantum, alia mixta."

⁵⁸ Brunnemann 1681, S.228: "Sic ergo inepta est Musica sive Organica sive alia Instrumentalis, nisi vox humana concinat, ut sciat Ecclesia & possit Amen dicere."

bei der Verwendung von Figuralmusik in deutscher Sprache gehalten werden, um so die Verständlichkeit für die Gottesdienstbesucher zu gewährleisten.⁵⁹

Die Verwendung von Instrumentalmusik war vor allem im 17. Jahrhundert noch stark von Missbilligung begleitet. So berichtete noch Zedler 1741 zur Stellung der Orgel: „Gleichwohl haben gewissenhafte Lehrer über den dabey unterlauffenden Mißbrauch vielfältig geklagt, und einige sie unter die Dinge gezählet, so nach der Reinigkeit des Evangelischen Gottesdienstes noch abzuschaffen wären“.⁶⁰ Dass der Gebrauch von Musikinstrumenten nicht frei von Kritik war, kam immer an jenen Stellen zum Ausdruck, die Rechtfertigungen für die Belassung und den Gebrauch der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik beinhalten. So plädierte beispielsweise Linck 1698 dafür, dass die Instrumentalmusik nicht grundlos abgeschafft werden könne.⁶¹

Die Gründe für die Beibehaltung des Gebrauchs von Instrumentalmusik waren, wie bereits bei Luther, vor allem deren Wirkung auf die Zuhörer. Demzufolge bemerkte Carpzov 1652, dass die Instrumentalmusik desto geeigneter sei, je mehr sie Geist und Gemüt erwecke.⁶² Wie dies konkret auszusehen habe, erläuterte Brunnemann 1681 an verschiedenen Beispielen. So nannte er als Beispiel angemessener Musik die Gesänge von Orlando (di Lasso) an, sofern diese einen deutschen Text besaßen, entsprechend so gesungen wurden und zwischen der Instrumentalmusik vernommen werden konnten, wie es innerhalb der Alternatimpraxis angewendet worden war.⁶³ Als Negativbeispiele, so wie sie nicht zur Ausführung im kirchlichen Rahmen kommen sollten, führte Brunnemann 1681 italienische Konzerte und Tänze wie Passametzen und Villanellen an.⁶⁴ Zudem wäre, so Brunnemann weiter, was man unter heute Wechselgesang verstehe, ein

⁵⁹ Brunnemann 1681, S.228: „Musica figurata vocalis tantum & vocalis & instrumentalis simul, numquam simpliciter improbat, si modo textus in Germanica lingua canatur, atque textus ab omnibus intelligi possit“.

⁶⁰ Zedler 1741, Sp.1871. Zedlers Universallexikon entstammte zwar einem anderen Genre als dem Kirchenrecht, doch zitierte Zedler letztendlich in Kirchenrechtsfragen auch die hier genannten Schriften. Immer mit den Aussagen Zedlers eine gewisse Allgemeingültigkeit formuliert werden.

⁶¹ Linck 1698, S.154: „Hinc etiam musica instrumentalis illo tempore [...] non sine ratione omittitur“.

⁶² Carpzov 1652, S.793: „Ita musica instrumenta [...] est quam appositissima, magisq. affectus & mentem commovet“. Vgl. oben das Kapitel III.1. zu Luthers Musikanschauung.

⁶³ Die einstmals verbreitete Alternatimpraxis hatte aus einem Wechsel zwischen Gemeindegesang, Knabenchor und reinem Instrumental- bzw. Orgelspiel bestanden. Brunnemann 1681, S.229: „In sacris pomeridianis Canticum Deiparae Virginis passim cani solet, sed alternatim & alteri a pueri canitur versiculus postea interscenium fit in Organo Pneumatico sine alla voce humana“.

⁶⁴ Brunnemann 1681, S.228: „Et hodie gravia ista Cantica ab Orlando composita, quae si textum habeant Germanicum & ita canantur, ut inter Instrumenta Musica intelligi possit, utilitatis aliquid spirant, negliguntur, & passim Italica Concertae, Passametae, Villanellae & c. audiuntur in templis quae quia aures mulcent, solent nonnullis placere.“

Zusammenspiel des Organisten mit seiner Orgel und einem Gesang mit irgendeinem Text, den kaum jeder zehnte verstehe.⁶⁵

III.3. Harmonie als Ordnungsprinzip. Die theologisch – kosmologische Betrachtung der Schöpfung

Der zentrale Kern in der Musikanschauung des 17. Jahrhunderts war der Begriff der Harmonie. Er kennzeichnete aber nicht nur das Wesen der Musik, sondern war die Grundlage für die Ordnung des ganzen Universums. Die Harmonie selbst hatte ihren Ursprung in Gott und war damit bestimmend für die ganze Schöpfung, sowohl für die geschaffene irdische, als auch für die himmlische Welt: "Die Harmonia ... ist in allen Dingen das allerschönste, und ist überall im Himmel und auff Erden, so wol in dem Drey Einigen GOTT, dem Creatori und Ursprung aller Geschöpff selbst".⁶⁶

Die göttliche Ordnung beruhte auf der biblischen Erkenntnis, daß alles in der Welt nach der Zahl, in bestimmten Verhältnissen, Maßen und Gewichten, geordnet war.⁶⁷ Die gesamte Schöpfung wurde als ein Werk der zahlenmäßig gegebenen und durch Zahlen erfassbaren Ordnung angesehen. Die pythagoräische Einsicht, dass die gleichen göttlichen Zahlengesetze den Aufbau der Musik und auch die Ordnungen des Kosmos bestimmen, bildete die Brücke zwischen der Musikanschauung und dem theologischen Denken:

"wie nun die Musicalischen Intervalla nichts anders als Zahlen / und proportionales, und Gott alles in Zahlen / Maaß und Gewichte / und alles in gute Ordnung gesetzet / und gebracht hat / so muß ja ein Musicus, ja ein jeder Mensch / sich beflleißigen und studiren, wie er solcher herrlichen Ordnung nachfolget. Ars enim imitatur naturam."⁶⁸

⁶⁵ Brunnemann 1681, S.230: "Postquam jamdin alternatum est, Organicus ludit in Organo suo interdum cum humana voce & textu aliquo, quem tamen vix decimus intelligit".

⁶⁶ Herbst 1653, Vorrede.

⁶⁷ Lib.Sap. 11,21: "Sed omnia in mensura, et numero et pondere disposuisti" (Aber Du hast alles geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht). Proportionen waren auch das Bindeglied in den Wissenschaften: Sturm 1720, S.3: "Gleichwie aber die allerhöchste Weisheit alles nach gewissen Maas / Zahl und Gewichte angeordnet / so ist wohl auch noch das einige Göttliche Wesen / ... / daß derselben nemlich nichts anmuthigeres und empfindlicheres / als der Begriff guter Verhältnisse / wie dieses Geheimnisses durch die Harmonie in der Sing-Kunst / und die Proportion in der Meß- und Baukunst / alle diejenige überführet werden können / die von diesen Wissenschaften einen gründlichen Begriff ihrem Verstand beygebracht."

⁶⁸ Werckmeister 1700, S.9f.

Der Mensch war angehalten, die Ordnungsgesetze zu erkennen und in seiner Eigenschaft als Teil der Schöpfung danach zu handeln.⁶⁹

Die musikalische Ordnung spiegelte die Ordnung der Schöpfung wieder, sie versinnbildlichte die Weltenharmonie. Die Musik war durch ihre harmonischen Gesetze, die der göttlichen, harmonischen Schöpfungsordnung entsprachen, selbst ein Geschöpf Gottes, "eine wunderliche Creatur und Gabe Gottes" und führte so wieder zu Gott zurück".⁷⁰

Der Mensch als Mikrokosmos war ein Teil, aber auch Abbild des großen Weltenaufbaus, des Makrokosmos. Er selbst war ein Glied innerhalb der Weltenharmonie und zugleich deren vollkommenstes Wesen. In seiner Leiblichkeit verkörperte der Mensch die Summe aller Verhältnisse, der musikalischen wie auch derjenigen des Makrokosmos. In dieser Vollkommenheit war er nach Gottes Ebenbild erschaffen:

"Und nehmen dannenhero die Uhrsache / daß der Mensch / weil er Microcosmus oder die kleine Welt sey / sich an solchen proportionen [...] sehr belustigen und erfreuen müste / indem ihm daselbst sein Ebenbild / die Ordnung Gottes und das Geschöpf Himmels und der Erden / ja gleichsam in einem Spiegel vorgestellet würde".⁷¹

Dem Christen erschlossen sich diese Erkenntnisse durch seinen Glauben, aber auch der Nicht-Christ konnte sie durch seinen Verstand, und aus der Betrachtung der Schöpfung erfahren.⁷²

Andererseits war die Harmonie, weil göttlichen Ursprungs, ein Leitbild für die Kirche. Wie in der gesamten Schöpfung, so musste sie auch in der Kirche zum Tragen kommen.⁷³ Hier bot sich gerade die Orgel an als die Versinnbildlichung der

⁶⁹ Musik war auch ein Mittel, entsprechend der Bedeutung der Harmonie auch die Ordnung im Staat zu versinnbildlichen. So wie die himmlische Ordnung in der Musik ihren Ausdruck fand, entsprach auch die weltliche, staatlich gelenkte Ordnung den Proportionen des Kosmos, des Universums. Zur Parallele Harmonie in der Musik und staatlicher Ordnung vgl. Möseneder 1983, S.132ff.

⁷⁰ Gesangbuch Dresden 1694, S.3. Dies meinte auch der Pfarrer Johann David Fidler in seiner Predigt zur Einweihung der Orgel in Holzhausen 1666 mit seiner Aussage, "daß gleich Gott alles Guten Ursprung ist / also auch die Music, als eine herrliche Gabe / kompt aus dem Himmel / und bleibt auch ewig im Himmel" (Orgelpredigt Holzhausen 1666, S.20).

⁷¹ Werkmeister 1698, Dedicatio.

⁷² "Daß die Musica oder Harmonia, Ihren Ursprung von Gott habe / und denen Menschen als ein herrliches Geschenke von dem Schöpfer sey gegeben worden / solches wissen und verstehen / nicht allein viel Gottseelige und Gelehrte Theologi, sondern es haben es auch die klugen Heyden aus dem Lichte der Natur erkennen können." Werckmeister, 1707, S.11.

⁷³ Wex 1984, S.139: "Wie an keinem anderen Ort bietet sich hier [in der protestantischen Kirche, B.B.] die Möglichkeit, jedem - ob Kind, ob Greis, ob Tagelöhner, ob Kurfürst - sein ganzes Leben

Ordnung schlechthin. In ihrer Vereinigung von vielen Pfeifen mit unterschiedlichsten Mensuren und Längen war sie mehr als jedes andere Instrument geeignet, die musikalische, universelle und göttliche Harmonie zu verdeutlichen.⁷⁴ In ihrem Zusammenspiel war sie die perfekte akustische und visuelle Wiedergabe der harmonischen Strukturen der Schöpfung:

“an welchem [dem Orgelwerk, B.B.] wir die Gott wohlgefällige Harmonie und Einigkeit lernen können / denn ob gleich viel Pfeiffen / Claves , Register / abstracte u.d.g. in solchen Wercke seyn / so geht doch alles auf eine liebliche klingende Gleichstimmigkeit hinaus; und wie nun an einem solchem Wercke zu loben diese Harmonie / so sollen die Christen daran lernen”.⁷⁵

Der Mensch als Mikrokosmos stand als Objekt der musikalischen Wirkungskraft im Mittelpunkt. Deshalb wurden immer wieder auch Vergleiche mit Bestandteilen von Orgeln und menschlichen Körperteilen gezogen: “Denn unser Leib ist wie ein Organum oder Instrument / und seine Gliedmaß und Werck wird die Pfeiffen oder Seiten / dadurch gute wohl lautende Stimmen geführet werden”.⁷⁶

Die Musik hatte dabei jedoch nur ein Ziel: "Die Äusserste und gemeine Ursach der Music / wie auch aller andern Disciplinen / ist die Ehre GOTTes / als umb welcher willen alle Dinge seyn / die da seyn / und alles, was geschicht / geschehen sol".⁷⁷ In ihrer praktischen Ausübung erfüllte sie dabei zwei Hauptaufgabengebiete, sie diene "zu GOTTes Lob und Ehr / und zu nützlicher Erweckung des Herzens".⁷⁸

Der Endzweck alles musikalischen Schaffens, die Ehre Gottes konnte aber auch geschmälert werden. Wie der Mensch seine ursprüngliche innere Ordnung durch ein unordentliches Leben, Maßlosigkeit und andere Laster verderben und in Unordnung

lang immer wieder die weltliche und göttliche Ordnung vor Augen zu führen, jedem in ständiger Wiederholung seinen Platz in der Welt zuzuweisen.”

⁷⁴ Lorber 1696, S.22:”Der Aufzug öffnete mit Pauken und Trompeten / Der Weg zur Ehrenburg, die Lispelung der Flöten /Der Lauten libblich Lihd / der Harfen süßer Klang /Der Orgeln Harmonie / der Geigen Lustgesang”. Auch Zedler 1741 (Sp.1871f) charakterisierte die Orgel dadurch: “Die Orgel behält unter allen musicalischen Instrumenten den Vorzug, denn alle anderen [...] geben doch nur meistens einen einfachen Schall und Ton von sich [...] so ist doch die Harmonie nicht so vollkommen, als auf einem Clavier, welches die kunstgeübten Organisten so vollstimmig und vielgriffig zu berühren wissen”.

⁷⁵ Orgelpredigt Leubingen 1700, S.10. Pfarrer Cuno weiter: “Also ist auch die Christliche Harmonie und Einigkeit beschaffen / daß nicht nur das bloße eusserliche Werck da sey [...] denn wie ein wohlgestimmtes Orgel=Werck die einmal eingeführte Harmonie behält / also sollen auch alle Christen / die von Gott und Jesu ihnen anbefohlene Brüderliche Einigkeit erweisen und üben” (S.12f).

⁷⁶ Orgelpredigt Holzhausen 1666, S.19. Zu so genannten Orgelpredigten allgemein vgl. Koch 1995 und unten das Kapitel III.4.

⁷⁷ Printz 1690, S.170.

⁷⁸ Praetorius 1613, S. VIII f.

bringen konnte, so konnte die Musik ebenso durch deren Missbrauch, durch Aufführung weltlicher Stücke oder durch eine schlechte Spielweise zu einem Werk des Teufels, der personifizierten Unordnung, werden.

Das Gegenteil dazu stellte die himmlische Musik dar, repräsentiert durch die Musik der Engel. Sie war Vorbild für die menschliche Musizierpraxis, und wies gleichzeitig auf die himmlische Zukunft hin.⁷⁹ Dieses Denken entsprach der mittelalterlichen Vorstellung von der nur letztlich unvollkommenen irdischen Existenz des Menschen: "Denn im Himmel müssen wir alle / der Herr sowol alß der Knecht / Musiciren [...] für den Stuhl des Iambs Stehen / und eine stetig immerwährende Cantorey halten [...]", darum "last uns die Kunst lernen auff Erden / die wir im Himmel gebrauchen werden."⁸⁰

Die Vorstellung der 'musica coelestis' verkörperte die perfekte Harmonie, die vollkommene Ordnung der musikalischen Proportionen.⁸¹ Die irdische Musik wurde demgegenüber als ihr unvollkommenes Abbild begriffen.

III.4. Die Weltenorgel des Athanasius Kircher (1650) und andere Orgelallegorien

In Orgelpredigten, also Predigten zur Einweihung einer neuen Orgel, wurden die Instrumente vorgestellt und der in der Regel unwissenden Gemeinde erklärt. Anhand der Orgelwerke konnte den Zuhörern die Grundzüge der Schöpfung als Ebenbild der göttlichen Harmonie anschaulich vertraut gemacht werden. Teile der Orgel wurden mit menschlichen Körperteilen, Aspekten des kirchlichen Lebens oder der Schöpfung verglichen.⁸² Dies geschah zugleich auch mit der Intention, die Orgel in

⁷⁹ Andrae 1619, S.149: "Er [der Mensch, B.B.] eyfert darin dem Himmel nach, worinn ein ewiges Singspiel zu hören. Diejenige Prophetische Music gefällt ihnen, bey welcher der Geist vorsingt, in welcher die Seele mit einstimmt und welche ihr Echo aus dem Himmel hat". Auch Harsdörffer 1644, S.47: "Die Music ist hier auf Erden der Echo oder Widerhall der himmlischen Freuden". Vgl. zu dem Thema "Musik der Engel" grundsätzlich Hammerstein 1962.

⁸⁰ Praetorius 1619b, S. VIII f.

⁸¹ die "wohl klingende Harmony und Concent / als eine Figur der einsten / den Christgläubigen Kindern im ewigen Leben / folgenden Himmlischen und immerwährenden Music", Herbst 1643, Widmung.

⁸² Als Orgelpredigten werden die Predigten verstanden, deren zentraler Gegenstand die Orgel ist. Häufig war dies bei Orgeleinweihungen der Fall vgl. z.B. Koch 1995 und Eggebrecht 1957.. Zur Anwendung der Begriffe 'Allegorie' oder alternativ 'Figur' vgl. Eggebrecht 1957, S.170 und S.174, sowie Edler 1982, S.44.. Orgelallegorien sind bis in die griech. Antike nachweisbar. Zu deren Geschichte vgl. Hammerstein 1959, S.122ff, Richenhagen 1983, S.185ff sowie Abert 1905, S.168ff.

den kirchlichen Rahmen zu integrieren. Doch nicht nur in Orgelpredigten tauchten solche Vergleiche auf. Auch in der zeitgenössischen Literatur waren sie zu finden, wie die folgenden Beispiele von Kircher, Arndt und Praetorius belegen.

Die 1650 entstandene Schrift des Jesuiten Athanasius Kircher, die "Musurgia universalis", war in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Standardwerk der Musiktheorie und Musikgeschichte.⁸³ Die erste Herausgabe in deutscher Sprache, 1662 übersetzt durch den protestantischen Geistlichen Andreas Hirsch aus Bächlingen in der schwäbischen Grafschaft Hohenlohe, war ein Beweis für die schnelle Verbreitung und zeigte, dass sie nicht konfessionell gebunden war.⁸⁴

Die "Musurgia universalis" war in zehn Bücher gegliedert. Das zehnte Buch mit der Überschrift "Decachordon Naturae sive Organum Decaulum" war wiederum in zehn Kapitel unterteilt.⁸⁵ Der Untertitel verdeutlichte den Inhalt dieses Kapitels, die Zusammenhänge zwischen Musik und Schöpfung auf der gemeinsamen Basis der göttlichen Harmonie: "Quo Naturam rerum in omnibus ad Musicas & harmonicas proportionales respexisse, atque adeo Naturam unversi nil aliud nisi Musicam perfectissimam esse ostenditur" ⁸⁶

Kircher veranschaulichte dies anhand der Darstellung einer Weltenorgel, worin er die Erschaffung der Welt mit dem Bau der Orgel verglich. Er beschrieb die einzelnen Bestandteile, die der Werkmeister oder Orgelmacher zur Errichtung des Orgelwerks benötigte, wie Pfeifen und Windkanäle, verschiedene Register, Blasebälge und schließlich die Klaviatur, mit welcher man durch das Niederdrücken der Tasten die Ventile unter den Pfeifen öffnete. Bei gezogenen Registern ließ sich sodann die Harmonie mit großem Vergnügen hören und vernehmen.⁸⁷

⁸³ Kircher wurde am 2. 5. 1601 in Geisa/Rhön geboren und starb am 27. 11. 1680 in Rom. Vgl. Scharlau 1969.

⁸⁴ Die Übersetzung trug den Titel: "Philosophischer Extract und Auszug aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali in sechs Büchern verfasst" und wurde 1662 in Schwäbisch Hall gedruckt (vgl. Scharlau 1969, S.47ff.).

⁸⁵ Die Zehnzahl sollte nach Siegele 1984, S.84, "allgemein für die Vollkommenheit der göttlichen Harmonie" stehen und "konkret auf den Psalter von zehn Saiten bezogen" sein, "der dem Lob Gottes gewidmet ist". Zur Zahl Zehn vgl. auch Abert 1905, S.120 und S.188ff. Auch Werckmeister (1687, S.141ff) teilte seinem "Anhang / Von der Allegorischen und Moralschen Music" in zehn Kapitel auf.

⁸⁶ Kircher 1650, S.364. Übersetzt in etwa: Darinnen angezeigt wird / daß die gantze Natur aller Ding / in allen Stücken auf die Music und Harmonische proportionales gesehen habe / so gar / daß die Natur und die gantze Welt nichts anderster zu seyn scheint / als ein vollkommene Music / und Musicalische Harmony.

⁸⁷ Kircher 1650, S.366. Der Wortlaut der ganzen Textpassage: "Quemadmodum igitur Opifex quidam Organum fabricaturus, primum varias substructiones velutiprima quaedam operis rudimenta ponit deinde fistulas omnis generis coficit, canales aeris ventisque conductores disponit & ad maiorem harmoniae varietatem demonstrandam varios adaptat canones, quos Registra vulgo vocant, postea

Gott selbst war der Orgelbauer, die Orgel entsprach dem Schöpfungswerk der Natur, denn genau auf dieselbe Art und Weise hatte Gott auch diese große Welt-Orgel nach seiner wundersamen Weisheit gleichsam als ein "dissono-consonum" geschaffen.⁸⁸ Als abschließende Arbeit blies er, der "Archimusicus", mit seinem Atem der Orgel Leben ein.⁸⁹ Gott war jedoch nicht nur Orgelbauer, sondern gleichzeitig auch Organist, der sein Werk selbst bespielte.⁹⁰ Das Orgelspiel bedeutete gleichzeitig die Vollendung der Schöpfung.

Auf dem von Kircher beigefügten Stich wurde der Schöpfungsakt anhand der Orgel illustriert.⁹¹ Unter der Überschrift "HARMONIA NASCENDIS MUNDI" ist eine Orgel mit sechs Registern abgebildet. Die Registerzüge, jeweils drei rechts und links der Klaviatur, sind vollständig gezogen. Aus allen Pfeifen entströmt Wind, der Organist spielt mit vollem Werk. Die sechs Schöpfungstage - am siebten Tag ruhte Gott -, sind in Kreisform über den verschiedenen Pfeifengruppen bildlich als sechs Harmonien dargestellt. Sie strömen, wie der Orgelwind, aus den sechs Registern (mit jeweils sieben Pfeifen).

Die ganze Orgel erklang als Gesamtharmonie der Schöpfung. Innerhalb der Klaviatur bestehen, entgegen der sonstigen Anordnung von Ganz- und Halbtönen, die Obertasten durchgehend aus trinitarischen Dreiergruppen. Anstelle des nicht abgebildeten Organisten - Gott - ist unter der Klaviatur die Inschrift angebracht: "Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei sapientia".⁹²

Nach Kircher kam alle Harmonie von Gott; seine Gesetze wurden von den Menschen aus der Harmonie der Schöpfung erkannt. In ihrer klingenden Gestalt, in Form von Musik, diente sie dem Lobe Gottes und kehrte so wieder zum Ausgangspunkt zurück. Insofern war es Ziel der ganzen "Musurgia universalis", die

folles veluti quaedam ventorum conceptacula, quorum perpetuo motu aer constrictus atque intra ventorum canales coactus suppeditatur, ordinat. Demum Claviarium veluti ultimum astis suae directorem disponit, tandem digitorum ope, registorumque varia combinatione taxilossime palmulas, quostastos vocant, feriens, eam quam in organis cum admiratione sentimus, harmoniae varietatem producit".

⁸⁸ Kircher 1650, S.366: "DEUS Opt. Max. haud absimili ratione mundanum hoc organum inexhausta quadam varietate dissono-consonum fabricaturus".

⁸⁹ Kircher 1650, S.366: "Perfectoque tandem opere supremus ille Archimusicus organi spiritus sui afflatu animati claviarium".

⁹⁰ Kircher 1650, S.366: "Quomodo in primera illu rerum origine Organoedus ille Creator omnium Deus luseriam ostendamus". Diesen Gedanken griff auch Johann Scheffler als Angelus Silesius im "Cherubinischen Wandersmann" 1657 (5. Buch, Nr.343, hier S.179) unter dem Titel: "Das geistliche Orgelwerk" auf: "Gott ist ein Organist, wir sind das Orgelwerk, Sein Geist bläst jedem ein und gibt zum Ton die Stärk". Bei Scheffler entsprechen die Menschen den Pfeifen, die vom göttlichen Geist beseelt werden.

⁹¹ Abb.1.

⁹² "So spielt die Weisheit Gottes im Weltkreis".

Ordnung der Welt in den sich entsprechenden musikalischen und harmonischen Verhältnissen zu erklären, die von Gott als Ursprung und Archetypus entstammten und wieder zu ihm hinführten.⁹³ In diesem Zusammenhang stand auch die Verbindung von Orgel und Schöpfung in dem Stich Kirchers.

In einen ähnlichen Zusammenhang, jedoch nur auf den einzelnen Gläubigen bezogen, argumentierte Johann Arndt in seiner ursprünglich 1626 verfassten Erbauungsschrift "4 Geistreiche Bücher vom Wahren Christenthum" in Emblemform.⁹⁴ Im 26. Kapitel des IV. Buches, mit dem Titel "Von der Frucht der Liebe Gottes, nemlich der Freude in Gott", ist ein Positiv dargestellt, das ein Manual und jeweils seitlich davon drei Registerzüge besitzt. Der ungegliederte, in Dreieckform angeordnete Prospekt wird bekrönt von drei, mit Schmuck versehenen Türmen. Das Positiv besitzt geöffnete Flügel. Jeweils drei Registerzüge sind seitlich des Untergehäuses angeordnet. Die Abbildung ist versehen mit der Unterschrift "Der Eintracht Frucht", und dem Schriftwort aus Psalm 16, 2: "In dir ist Freude die Fülle, und lieblich Wesen zu deiner Rechten ewiglich".⁹⁵

Die Arndtsche Schrift war weniger für die Kirche als vielmehr für die private Hausandacht vorgesehen. Insofern wurde nicht eine größere Kirchenorgel gezeigt, sondern die Abbildung einer kleinen Hausorgel, eines Positivs vorgezogen. Auffällig ist der Trinitätsbezug, der in der Abbildung des Instrumentes zum Ausdruck kommt. Die Orgel wurde hier zur Illustration benutzt für das Streben des Christen nach der Vereinigung mit Gott. Grundlage bzw. Vorbild für die Harmonie des Menschen mit Gott war wieder die Harmonie im Zusammenklang der Orgelpfeifen.⁹⁶ Die Wirkung der Orgelmusik auf den Menschen entsprach der Vorfreude auf das Leben im Jenseits:

„Also wenn der Mensch mit Gott einig ist, daß er ihn herzlich liebet / so hat
er auch aus solcher Einigkeit / da er mit Gott oder Christo eines Sinnes ist und

⁹³ Kircher 1650, S.367: "Et ut cum ordine harmonico progrediamus, 10 registrarum ordinem id est in 10 distictorum entium, quae nihil aliud nobis nisi naturae quoddam decachordum sive decaulum referunt, ordinem secuti in singulis Deum artemque eius Naturam ad harmonicas proportionales formasque respexisse, clare demonstrabimus".

⁹⁴ Benutzt wurde hier die Ausgabe von 1708. Arndts „4 Bücher“ wurden bis in das 19. Jahrhundert hinein immer wieder neu aufgelegt und waren weit verbreitet. Zu Form und Funktion des Emblems vgl. Müller-Mees 1974, S.1ff.

⁹⁵ Arndt 1708, S.1002. Vgl. Abb.2.

⁹⁶ Arndt 1708, S.1002: "Hier ist eine Orgel abgebildet / deren Pfeifen gross und klein eine liebliche Harmonie geben / weil sie fein einträchtig zusammen stimmen / und daher bey den Menschen eine nicht geringe Freude erwecken."

harmoniret / eine sehr grosse Freude und Vorschmack des ewigen Lebens / als welches in lauter Liebe und Freude bestehen wird."⁹⁷

Die Orgel sollte hier weniger als reales Klangwerkzeug dem Ohr schmeicheln, als vielmehr zum inneren Hören des Herzens, zur Andacht anregen. Ihr wurde eine Vorbildfunktion für die Kirchengemeinde zugetragen, an die sich der einzelne Gottesdienstbesucher während des Orgelspiels erinnern konnte und sollte.⁹⁸

Noch ein zweites Mal war bei Arndt eine Orgel abgebildet worden: im 41. Kapitel des 2. Buches ist wieder ein Positiv zu sehen mit der Unterschrift „Dem Meister zu Ehren“.⁹⁹ Diesmal ist ein einfaches Positiv dargestellt, dessen Pfeifenfeld mit Laubwerk als Schleierbretter geschmückt ist. Auch über dem bekrönenden Gesims findet sich Laubwerk, das eine Kartusche rahmt. Im offenen Untergehäuse ist eine Walze zu sehen, die das Positiv als Spielautomat ausweist:

„Hier ist eine Orgel abgebildet, welches gar ein anmuthig und lieblich Instrument ist, das menschliche Herz zur Freude aufzumuntern. Damit wird angedeutet, wie Gott der Heilige Geist der Gläubigen Hertz und Mund zu Gottes Lob und Preiß dem Himmlischen Meister zu Ehren aufmuntere“.¹⁰⁰

Wieder wurde die Idee der Darstellung Gottes als Orgelbauer und Schöpfer der Harmonie und des Universums umgesetzt, hier verknüpft mit der Funktion der Orgel zum Gotteslob. Dies wird auch in dem zugeordneten Psalm 100 deutlich: „Jauchzet dem Herrn alle Welt, dienet ihm mit Freuden: Er hat uns gemacht, und nicht wir selbst“.¹⁰¹

Bereits 1619 hatte Praetorius die Orgel mit einem menschlichen Wesen verglichen, "da sie enig und allein zu der ehre und lob Gottes bestimmt / verlobet und versprochen sey".¹⁰² Die menschliche Seele war bei Praetorius der Orgelwind, die Pfeifen wurden mit der Kehle oder der Luftröhre gleichgesetzt, "die Clavier kommen gar fein mit den Zehnen überein".¹⁰³ Der Organist sollte die Zunge sein. Ferner beschrieb Praetorius den Charakter der Orgel als ein unselbständiges, "künstliches"

⁹⁷ Arndt 1708, S.1002.

⁹⁸ So auch Veringer in seiner 1608 gehaltenen Einweihungspredigt der neuen Freudenstädter Kirche zur Orgel: "und wie die Pfeiffen in der Orgel also zusammen gestimmt seind / daß keine zu hoch / und auch keine zu nider / Also sollen wir auch fein zusammen stimmen / in der Brüderlichen Liebe und Einigkeit".(Veringer 1609, fol.14).

⁹⁹ Arndt 1708, S.569.

¹⁰⁰ Arndt 1708, S.568.

¹⁰¹ Arndt 1708, S.568.

¹⁰² Praetorius 1619a, S.85.

¹⁰³ Praetorius 1619a, S.85, "Zehnen" = Zähne.

Wesen, das fremder Hilfe bedurfte, um Töne hervorzubringen.¹⁰⁴ Es waren hier schließlich der Orgelwind einerseits und auch der Mensch als vollkommenstes Teil der Schöpfung, der das Instrument zum klingen brachte.

Noch ein anderes Ziel verfolgt der Vergleich der Orgel mit einem Menschen: er entkräftete den Vorwurf der Gegnerschaft, diese sei ein totes, weil wortloses Instrument.¹⁰⁵ Die Orgel wurde durch die Gleichsetzung mit menschlichen, lebendigen Körperteilen selbst lebendig gemacht. Kennzeichnend war, dass hauptsächlich Teile des Menschen beschrieben wurden, die zur Stimmerzeugung dienten, wie beispielsweise die Lunge, der Hals oder die Zunge. Damit wurde die Orgelmusik näher an die Vokalmusik gerückt. Da sie als lebendiges, von Gott geschaffenes Wesen dargestellt wurde, war die Orgel selbst zu einem Bestandteil der Schöpfung geworden und repräsentierte die vollkommene musikalische Ordnung als Abbild der göttlichen Harmonie.

¹⁰⁴ Praetorius 1619a, S.85: "ja man könnte wol sagen / daß die Orgel ein künstlich gemachtes Thier sey, welches durch hülff der Luftt oder Windes und Mänschlicher Hände / gleichsam rede / klinge / und modulire".

¹⁰⁵ Bunnars 1966, S.92. Bunnars zitiert hier Theophil Großgebauer, Wächterstimme auß dem verwüsteten Zion, Frankfurt/Main 1661, S.223: "Und sind solche Orgel=Pfeiffen nichts anders als lebendige Bilder des erstorbenen Christenthumbs / welche zwar hefftig plerren und schreyen / aber weder Hertz noch Geist / noch Seele haben".

IV. Das Musikinstrument im Kirchenraum - Die Behandlung der Orgel in Architekturtraktaten der frühen Neuzeit I

IV.1. Joseph Furttensbachs "Kirchen Gebäw" von 1649

Innerhalb der Architekturtheorie der frühen Neuzeit beschäftigten sich nur wenige Traktate mit der Frage des protestantischen Kirchenbaues. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts waren es im wesentlichen die Schriften zweier Autoren, die sich exklusiv zum Problem des sakralen Bauens äußerten, der Ulmer Kaufmann Joseph Furttensbach und der Mathematiker und Architekt Leonhard Christoph Sturm.

Der 1649 erschienene Traktat "Kirchen Gebäw" gilt als das erste eigenständige Werk zur protestantischen Kirchenbaukunst.¹⁰⁶ Die Schrift stammte von Joseph Furttensbach dem Älteren (1591-1667). Herausgegeben und mit Kupfern versehen wurde sie von seinem gleichnamigen Sohn.¹⁰⁷ Mit seinem Traktat wollte Furttensbach nicht einen allgemeinen Überblick zur Kirchenbaukunst geben, sondern speziell das Modell einer protestantischen Kirche vorstellen. Er war geprägt von der Zeit des dreißigjährigen Krieges und stellte ein Kirchengebäude vor, das sowohl den liturgischen Erfordernissen als auch der finanziellen Situation der Gemeinde gerecht werden sollte. Umso erstaunlicher war, dass Furttensbach trotz dieser Voraussetzungen in seiner Kirche eine recht schmuckvolle Orgel präsentierte und sich umfangreich und detailliert dazu äußerte.

Auf dem Titelblatt der vornehmlich dem Rat der Stadt Augsburg gewidmeten Schrift¹⁰⁸ erläuterte Furttensbach d.J. den Inhalt. Intendiert waren sowohl die Beschreibung des Außenbaus als auch die Anordnung der wichtigsten Räume und Einrichtungsgegenstände: "Item wo / und an welchen Orthen der Tauffstein und Altar / Sowolen die Capellen / Sacristia, Cantzel / Bibliotheca, Orgel und

¹⁰⁶ Schütte 1984, S.176 und Kießling 1995, S.24.

¹⁰⁷ Zu biographischen Hinweisen vgl. vor allem Berthold, Margot: Joseph Furttensbach (1591-1667) Architekturtheoretiker und Ratsherr in Ulm. Ein Beitrag zur Theater- und Kunstgeschichte. Phil. Diss. München 1951, und Berthold, Margot: Joseph Furttensbach von Leutkirch. Architekt und Ratsherr in Ulm (1591-1667). In: Ulm und Oberschwaben 33, 1951. Sowie Wex 1984, S.45ff, der sich jedoch im wesentlichen auf die Aussagen Bertholds stützt.

¹⁰⁸ Neben den Augsburger Ratsherren ist Furttensbachs "Kirchengebäw" auch "Dem WolEhrrwürdigen / GroßAchtbarn und Hochgelehrten Herren Johann Valentin Andrae / der heiligen Schrift Doctorn, Fürstl: Würtemb: Auch Braun: Lüneb: Geistl. Geheimen Rath / und respective OberHoff.prediger" gewidmet, nach Wex 1984, S.46 "ein Freund des Hauses Furttensbach". Bei Wex 1984, S.47ff auch die Bezüge und Unterschiede der Schrift Furttensbachs zur in Augsburg kurze Zeit später erbauten Hl. Kreuz Kirche.

Gloggenthurn / neben dem bequemen Gestuel / etc. Ihren gebührenden Stand haben sollen".¹⁰⁹

Dass die Schrift direkt auf den ihm vorhergegangenen dreißigjährigen Krieg reagierte, wurde schließlich im Nachsatz deutlich, denn letztendlich ging es darum, der durch die Kriegswirren finanziell geschwächten Gemeinde einen Leitfaden an die Hand zu geben, "wie dieselbige Kirchen Ornament, mit geringen Unkosten aufzubawen / daß hernach grosse Nutzbarkeiten hiervon zugewarten wären".¹¹⁰ Die im Lande vorherrschende Armut in der Bevölkerung und die daraus resultierende Sparsamkeit war ein Leitgedanke in Furttenbachs Werk. So entsprach seine Konzeption eines Kirchengebäudes "eher einer Notkirche für städtisch-bürgerliche Belange",¹¹¹ denn eines auf Repräsentation ausgerichteten Prachtbaues. Er wollte an dieser Stelle ein Kirchengebäude vorstellen, das trotz geringer vorhandener Mittel schnell und kostengünstig realisiert werden konnte.¹¹²

Die hier beschriebene Kirche wurde sowohl in ihrer äußeren Gestalt als auch in der Inneneinrichtung auf den Predigtgottesdienst abgestimmt, sie diene der Bequemlichkeit des Predigers wie auch der Gemeinde, damit dadurch nicht "dem Wort deß HErrn / nit irgends auff eine oder andere weiß hindernuß gegeben werde".¹¹³ Sinn und Zweck des Gebäudes war die Verkündigung des Wort Gottes.

So wurde das vorgestellte Gotteshaus mit "solchen guten commoditeten geziert / daß es ohne einigen zweifel / allgemeine Kirchenwesen zum besten geraichen wird".¹¹⁴ Diese "Commoditeten" vereinten die Hauptforderungen an den Kirchenbau: gute Akustik für die Worte des Priesters, gute Sicht für die Gemeinde - und für den Priester - und gute raumklimatische Verhältnisse für alle Teilnehmer des Gottesdienstes. Furttenbach forderte aus akustischen Gründen eine flache und keine gewölbte Decke, in den Raum eingehängte Emporen, ohne Stützen oder Säulen, die den Zuhörern die Sicht auf den Prediger nahmen und einen Holzboden.¹¹⁵

Um diesen praktischen Anforderungen zu genügen, sollten

¹⁰⁹ Furttenbach 1649, Titelpuffer.

¹¹⁰ Furttenbach 1649, Titelpuffer.

¹¹¹ Kießling 1995, S.27.

¹¹² Furttenbach 1649, Einleitung: "Am andern aber / den Baukosten also moderiren und abschneiden / damit es das noch so kleine / durch Gottes deß Allmächtigen gnädige beschützung übergeblibne erarmet und außgesogene Häufflein in der Christlichen Kirchen erschwingen / so wolen dergleichen Baw in kurzer Zeit / mit Gottes guten Verstand auffgeführt und werckstellig möge gemacht werden".

¹¹³ Furttenbach 1649, Dedication.

¹¹⁴ Furttenbach 1649, Überschrift der Einleitung: "Bedenckhen vil hochnutzlicher Commoditeten, welche fürnemblichen bey den Kirchengebäwen / wol zubeobachten seynd."

¹¹⁵ Furttenbach 1649, Bedencken

"die hernach verzeichnete vornembste Principalstuck / gar wol in das Gesicht und Gehör gerichtet / und auff das allernäheste zusammen gebawet werden / damit die Herrn Seelsorger die heilige sacramenta mit sonderbaren gutten commoditeten Administriren können".¹¹⁶

Zu den Prinzipalstücken rechnete Furttenbach Altar und Kanzel, die Orgel "allda GOTT zu loben / die liebliche Musica gehalten wird", den Taufstein, die "Gesangstuel der jungen Schuler", ferner die Sakristei und die Glocken.¹¹⁷ Furttenbach präsentierte hierzu die Risse dreier verschiedener Ebenen des Kircheninnenraumes, einen Aufriss der Ostwand und eine Außenansicht des Kirchengebäudes.

Der "erste Grundriß zu der Kirchen" zeigte das Erdgeschoß mit der Einteilung des Kirchenraumes für das Gestühl der Gemeinde.¹¹⁸ Vor der Ostseite des Gemeinderaums war der Taufstein aufgestellt. Dahinter, in der Mitte eines überwölbten Raumes, der "Capella", stand der Altar. Ein zweiter Altar befand sich an der Rückfront der "Capella".¹¹⁹ Diese "Capella" lag in einem fast wie ein Anbau anmutendem Gebäudeteil, der an der Ostseite des Gemeinderaumes angefügt war und durch die Ausbildung mehrerer Räume eine Mischnutzung aufwies.

Südlich der "Capella" befand sich die Sakristei, gegenüber auf der Nordseite des Anbaus, der Turm. Eine weitere Funktion des Anbaues ergab sich durch die Zugangssituation zu der Kanzel und der Orgelempore. Von der Gemeinde unbesehen konnten der Prediger, die Sänger und Organisten jeweils zu ihren Plätzen gelangen.¹²⁰

Der zweite Querschnitt in Höhe der Kanzel, "Der ander Grundriß / deß Kirchengebäws" wies in dem Anbau einen großen Raum aus, die Bibliothek.¹²¹ "Der

¹¹⁶ Furttenbach 1649, Bedencken

¹¹⁷ Furttenbach 1649, Bedencken

¹¹⁸ Abb.4.

¹¹⁹ Die Funktion dieses zweiten Altares wurde durch Furttenbach durch den Abendmahlsgottesdienst bestimmt. Der Altar zum Gemeinderaum hin, dessen Gebrauch Furttenbach nicht näher erläuterte, war nach Poscharsky 1963, S.100 für die Liturgie eines Predigtgottesdienstes ohne Abendmahl gedacht. Der Kapellenanbau, wohl als ein Zugeständnis Furttenbachs an die mittelalterliche Chorkirchentradition zu werten, wurde von diesem mit der Nutzung als Abendmahlsraum begründet. Furttenbach 1649, S.8. Vgl. hierzu auch Wex 1984, S.53.

¹²⁰ "Sonsten aber / und durch die rechte Thür deß Thurns Q: so können sowol die Geistliche / als auch nicht weniger die RegimentsPersonen / ingleichen die Schuler zu Gesang (damit sie nit zwischen allem Volck durch die gantze Kirchen hinauf gehn dörfen.) Item Ein: und Außgang nemmen / Ebenfalls so mag der Organist / sambt den Musicanten bey erwöhrter Thür Q hinein kommen / von dahr über die vorgedachte Stiegen (): durch den Thurn biß zu der Orgel hinauff gelangen / ohne einige wahrnehmung / was gestalten sie dorthin gelangt seyen". Furttenbach 1649, "der erste Grundriß zu der Kirchen". Zur ausführlich von Furttenbach beschriebenen Anordnung und Nutzung des Gestühls vgl. Wex 1984, S.56ff.

¹²¹ Vgl. Abb.4.

dritte Grundriß deß Kirchengebäws" zeigte die oberste Ebene an und schnitt den Kirchenraum auf Höhe der Orgel.¹²² Wiederum war für Furttenbach die Zugangssituation zum Instrument durch den Musiker von Bedeutung:

"Wann nun der Organist / sambt seinen Musicanten uber die hierzu / ebenfalls zum Thurn dienliche Stiegen / (.Derowegen so darff kein besondere noch eigene Stiegen von der Orgel wegen / gemacht / sonder derselbige Unkosten neben verbrauchung deß Situs, kan gar wol erspart werden.) und biß zu der Thür Q. kommen ist / so mögen sie durch dieselbige / zu der Orgel hinein gehn / hinder solcher".¹²³

Zur Frage der Funktionalität trat zusätzlich die Kostenersparnis, so dass es Furttenbach unnötig erschien, eine besondere Treppe zur Orgel hin zu bauen. Der Raum hinter der Orgel diente als "orgel Saal". Die enormen Ausmaße für diesen Raum, "ob welchem die Blaßbälge zu der Orgel zustehn",¹²⁴ ergaben sich aus der Fläche der darunter liegenden Räume, er besaß die gleiche Ausdehnung wie die Bibliothek bzw. die Räume im Erdgeschoß. Furttenbach verfuhr hierbei erstaunlich großzügig mit der Raumd disponierung, war er doch ansonsten eher um gute Ausnutzung des ihm zur Verfügung stehenden Platzes bemüht. Für eine Balgkammer mit den Bälgen, dem Windkanalsystem zu den Windladen, der Tretanlage und Platz für die Calcanten hätte gut die Hälfte des Raumes genügt.

Die Aufstellung der Orgel an der Ostseite lag für Furttenbach wiederum im praktischen Gebrauch begründet. Ausführlich beschrieb er den Vorteil des Platzes mit dem Schutz vor ungünstigen Witterungseinflüssen "allda sie [die Bälge B.B.] ein gar trucknen gegen orient liegenden Saal haben".¹²⁵ Erstaunlich ist, welch großen Raum in seiner Schrift nun Furttenbach den Erläuterungen über Ursache und Wirkung einräumte, die weit über das zu erwartende Maß hinausreichen und der Orgel im Vergleich zu den anderen, liturgisch bedeutenderen Prinzipalstücken weit mehr Gewicht geben.

"Wiewolen es sonsten gebräuchlich ist / daß man fast an allen Orthen die Orgel zu underst der Kirchen / gegen der Parte occidentali setzet / So ist doch dieselbige Manier / von wegen deß so feichten ongestümmen occidentalischen Luffts / der Windladen / warauß die Pfeiffen ihr einige Substanz und Würckung

¹²² Vgl. Abb.4.

¹²³ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

¹²⁴ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

¹²⁵ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

empfangen / sehr schädlich / neben deme / daß Klaffier hart zuschlagen / ja manichsmahl gar steckhet / und hart zugreifen verursacht. Derowegen der ernante so feichte Lufft dem Werck vil onlegenheit macht / Hingegen aber / wie oben erwöhnt / gegen der Parte orientali, sowolen die Windladen / als nicht weniger auch die Blasbälg gar truckhen und beständig zuerhalten seynd".¹²⁶

Diese Stelle erläutert aufschlussreich die zeitgenössische Standortfrage der Orgel. So war es demnach zu dieser Zeit die Regel, die Orgel im Westen, eine Ostung der Kirche vorausgesetzt, dem Chor gegenüber anzuordnen. Wenn Furttenbach der Regel hier widersprach, tat er dies aus rein praktischen, witterungstechnischen Erwägungen. Die außergewöhnliche Aufstellung der Orgel über Altar und Kanzel geschah nicht aus liturgischen Gründen, sondern aus sinnvollen, rationalen Überlegungen zur Sicherung der Funktionsfähigkeit der Orgel und damit der Kirchenmusik.

Gleichfalls erstaunlich ist die hier geäußerte Fachkenntnis Furttenbachs bezüglich der Technik und Orgelpraxis, benutzte er doch Termini wie Windlade, Pfeifen und Klaviatur. Dass vor und zu Furttenbachs Zeit die ungeheizten Kirchenräume häufig feucht waren, mag der Haltbarkeit und der technischen Zuverlässigkeit der Instrumente oft genug abträglich gewesen sein. Dieser Umstand konnte durch die Wahl des Standortes sicher etwas gemildert werden. Was die Balganlage betraf, war es zweifellos günstig, so, wie Furttenbach es vorschlug, die Balgkammer auf gleicher Höhe wie die Orgel anzuordnen, da somit die gleichen Temperaturverhältnisse herrschten.

Probleme gab es immer dann, wenn, wie zu dieser Zeit vielerorts üblich, die Balganlage auf dem Dachboden stand, und somit die Windlade und die Pfeifen Wind erhielten, der anders temperiert war als sie selbst. Dies führte zu Undichtigkeiten und Verstimmungen. Durch die große Öffnung in der Ostwand hinter der Orgel, die in den "Orgel Saal" führt, schaffte Furttenbach dort die gleichen klimatischen Bedingungen wie im Kirchenraum.

Möglicherweise stammten Furttenbachs Kenntnisse bezüglich der Funktionsweise und Technik der Orgel aus der spielpraktischen, kirchenmusikalischen Erfahrung. So war seine Tochter Helena auf dem Titelpuffer zu deren Begräbnispredigt mit einem Orgelpositiv abgebildet.¹²⁷ Wenn auch aus dem Predigttext direkt keine Hinweise auf

¹²⁶ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

¹²⁷ Abb.5. "Christliche Leichpredigt, Beyder Volckreichen und Ansehnlichen Leichbegängnus Der Ehrentreichen / und vil Tugendsamen Jungfrawen Helena Furttenbächin Deß Ehrenvesten

eine mögliche Tätigkeit als Organistin hervorging, so war doch Helena Furttenbach wohl eine gute Orgelspielerin.¹²⁸ Im Hause Furttenbachs selbst befand sich eine kleine Orgel.¹²⁹ Besondere Beziehungen zur Orgel ergaben sich auch aus dem Umstand, dass Furttenbach durch finanzielle Zuwendungen den Bau der Orgel in der Dreifaltigkeitskirche in Ulm ermöglichte.¹³⁰

Wenn Furttenbach aus nutzungstechnischen Gründen auf den übrigen Platz der Empore verwies, rechts und links der Orgel, bezog er auch die zeitgenössische kirchenmusikalische Aufführungspraxis von Chor und Instrumentalisten mit ein: "Zu baiden seiten aber / befinden sich zween Erckher / darein selbsten die holdselige Musicam erschallen zulassen / sie hiezugegen gar erwünschte gelegenheit haben werden".¹³¹

Furttenbach gab darüber hinaus auch noch detaillierte praktische Ratschläge an die Organisten, die nur noch entfernt mit der eigentlichen Intention des Traktates zu tun hatten. Die daran anschließende Warnung "Avertimento, man solle keines wegs bewilligen / zu Winterszeiten / einiges Kolfewr / noch Glut auff die Orgel zu tragen" mag von häufiger vorkommenden Vorfällen dieser Art zeugen, "damit / massen dann wol Exempel beyzubringen weren / etwann durch verwahrlosung / Fewr außkomme / und durch dergleichen hailloses obersehen / dises sonsten so hochnutzliche Gebäu in den Brand gerathe".¹³²

Wenn Furttenbach dies in seinem Traktat über Kirchenbau erwähnte, so lässt dies Kenntnisse einer gängigen, möglicherweise aber auch folgenreichen Praxis erkennen. Der Transport oder die Lagerung von offener Glut in der Kirche schien nicht unüblich und die dadurch resultierende Brandgefahr sehr groß gewesen zu sein.

Zugleich bot er neben der Schilderung des Missstandes eine Lösung an, die gegenüber Glut oder Kohlen sicherheitstechnische Vorteile beinhaltete, nämlich die Nutzung einer Wärmflasche:

wolvorgedachten und weisen / Herren Joseph Furttenbachs deß Raths / allhier in Ulm / Ehrn dochter / welche in wahrer Erkundtnuß Christi / Ihr Leben sanfft und seelig beschlossen / den 22. Aprilis Anno Christi 1652. In der Löbl. ReichsStatt Ulm / und den 24. hernach Christlich zur Erden bestattet worden. Gehalten durch M.Iohannen Eberken / Prediger im Münster daselbsten Gedruckt bey Johann Schultes".

Helena Furttenbach war am 9. Juli 1626 geboren, starb also im Alter von 25 Jahren. In der Leichenpredigt wird erwähnt, daß Joseph Furttenbach ein Buch "von außerlesenen Gebetten und Gesäng zusammen getragen" hat. (S.14).

¹²⁸ Mai 1969, S.218, Anm. 194.

¹²⁹ Wex 1984, S.209, Anm. 243.

¹³⁰ Wex 1984, S.209, Anm. 243.

¹³¹ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

¹³² Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

"Wiewol der Organist etwas die Hände darmit zuerwärmen wol bedürfftig seyn wird. Also kan eins oder mehr zihnerne / etwa ein Schuch im Diametro weithe / und vier Zoll hohe / ganz runde / mit oben habender Schrauffenflaschen gemacht / alsdann in dem hievornen angedeuteten Kuchelin bey der Sacristia; von dem warmen Wasser eingefüllt / zwischen zwey / von Ganßfedern eingeschoppete Kissin hinein gesteckt / so wird ernandte Flaschen vil Stund lang / warm verbleiben / An welcher Flaschen / und also zwischen den Kissin darinnen / die Hände vil besser / dan nicht bey dem Kohlfewr / auch ohne einige Gefahr (.das Gebäw hierdurch in den Brand zustecken.) mögen erwärmet werden".¹³³

Das "Kupfferblatt N° B. Der vierdte Innere Auffzug", der Aufriss der Ostwand, zeigt die schon in den verschiedenen Schnitten erwähnte Anordnung der Prinzipalstücke.¹³⁴ Hinter dem Hauptaltar in der Mitte befindet sich die Kapelle mit dem "hindern Altar". Die gewölbte Kapelle wird umrahmt von ein Gebälk tragenden Säulen, rechts und links davon sind die Durchgänge zur Sakristei und zum Glockenturm zu erkennen. Daran anschließend befindet sich das Gestühl für die geistlichen Würdenträger und die Ratsherren, ein Spezifikum, das erkennen lässt, dass hier ein Kirchengebäude für eine freie Reichsstadt (Augsburg) konzipiert wurde. Im Gegensatz zu Kirchen, die in einem herrschaftlichen Kontext standen, fehlt hier der Herrschaftsstand für den Fürsten oder den das Patronat innehabenden Adeligen. Durch die Anordnung des Gestühls der geistlichen und weltlichen Obrigkeit bei den Prinzipalstücken an der Ostwand erhöhte Furttenbach noch zusätzlich die besondere Bedeutung dieses Ortes, denn er vereinigte nun alle vier Elemente, die einen protestantischen Kirchenraum gliedern, an einem Ort: Altar, Kanzel, Orgel und das privilegierte Gestühl.

Die Bedeutung, die Furttenbach der Ostwand und den hieran konzentrierten Prinzipalstücken zumaß, wird vordergründig dadurch deutlich, dass er ausschließlich diesem Teil des Innenraumes, weder dem Gemeinderaum mit dem Gestühl und der Westempore, noch dem Anbau mit Sakristei und Bibliothek, eine eigene bildliche Darstellung widmete. Zudem wurde die besondere Bedeutung der Prinzipalstücke, und hierin besonders die Orgel und die Brüstung der Empore, auf der sie sich befand, durch ihre Ausstattung mit Schmuckelementen betont. Dies war gerade der Ort, an

¹³³ Furttenbach 1649, "Der dritte Grundriß deß Kirchengebäws".

¹³⁴ Abb.6.

dem sich in einer ansonsten nach Sparsamkeitsrichtlinien konzipierten Kirche eine Konzentration der verschiedenen Schmuckformen stattfand. Diese traten ansonsten plastisch, soweit Furttenbachs textlichen und bildlichen Darstellungen zu entnehmen, nur an den Außenwänden der Kirche auf. Dort waren die einzelnen Fensterzonen durch Pilaster gegliedert und auch die Portale wurden von Giebeln geschmückt. Die Gestaltung der Wandfläche an der Ostseite blieb der Gemeinde freigestellt.¹³⁵

Über dem die Kapelle nach oben hin begrenzenden Gebälk war die Kanzel angeordnet, "hernach und gleich ob der selbigen / in H: befindet sich die Orgel / welche mit 6 Registern außgestaffirt / und allein der Achtel von einem gantzen Werck / aestimiert. Auch mit 600 Reichsthaler Unkosten / wol zuerbawen seyn wird".¹³⁶ Die Orgel in Furttenbachs "KirchenGebäu" war als Brüstungspositiv konzipiert und ragt in der Mitte der Empore, die von vier Säulen getragen wird, risalitartig aus der Brüstung hervor. Die Emporenbrüstung selbst ist durch Gesimse gegliedert und mit Schmuckapplikationen versehen. Sie besitzt, so wie sie auf dem Kupfer abgebildet ist, einen klassischen fünfteiligen Prospektaufbau. Ein größerer Mittelturm wird flankiert von zwei Außentürmen, dazwischen befinden sich je zwei übereinander angeordnete Flachfelder, wobei die oberen zum Mittelturm hin ansteigen. Diese Anordnung entspringt zwar dem klassischen Aufbau eines Orgelgehäuses, geht aber durch die doppelten Flachfelder über das einfache Schema hinaus. Auch die Schmuckapplikationen sind hier aufwendiger angegeben, als dies nach der Maßgabe Furttenbachs zur sonst einfach gehaltenen Ausgestaltung der Kirche angemessen gewesen wäre. Die Türme und die Felder besitzen reich verzierte Schleierbretter. Die Türme selbst sind von reicher Schmuckornamentik bekrönt und an den Seiten von Ohren gerahmt.

Erstaunlich ist, daß Furttenbach hier in der Beschreibung der Orgel detailgenau sogar die exakte Registerzahl angab. Mit 6 Registern besaß "dise so klein geschmeidige Orgel" allerdings auch eine eher bescheidene Größe, mit der Furttenbach wohl seinem Sparsamkeitswillen Tribut zollte, genau so, wie er empfahl, die übrige Ornamentik des Kircheninnern aus Kostengründen nur aufzumalen, "dann

¹³⁵ "ob man auff beyden seiten neben der Orgel / und also die gantze lehre weisse Wand oder Maur / daselbst hinunder / mit Epitaphien oder Wappen / den jenigen Personen / welche dem Gottesdienst / den kirchen und schulen wol affectionirt gewesen / zu Ehren und langwürdigem Andencken behengen / und hierdurch die Kirchen zugleich darmit zieren wolte". Furttenbach 1649, "Der vierdte Innere Auffzug".

¹³⁶ Furttenbach 1649, "Der vierdte Innere Auffzug".

man hiezu gegen allein von einem Kirchlein tractirt / die Unkosten auff das allergenaweste einzuziehen gemmaint ist".¹³⁷

Diese Stelle, an der die Orgel beschrieben wurde, war das erste und einzige Mal im ganzen Traktat, an der Furttentbach auf die tatsächlichen Kosten Bezug nahm. Für keine anderen Ausstattungsstücke wurden Kosten benannt, nicht für den Altar und auch nicht für die Kanzel. Dies zeigt, dass die Orgel zu dieser Zeit durchaus ein besonderes Ausstattungsstück war und gleichzeitig einen enormen Kostenfaktor darstellte für ein "nit gar zu kostbares Kirchengebäwlin".¹³⁸

IV.2. Leonhard Christoph Sturms "Architectonisches Bedencken" von 1712 und "Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben" von 1718

Für den protestantischen Kirchenbau war es neben Joseph Furttentbach der Mathematiker, Architekt und Architekturtheoretiker Leonhard Christoph Sturm (1669-1719), der mit zwei Traktaten "die wichtigsten Schriften zu diesem Thema" verfasste.¹³⁹ Anders als Furttentbach präsentierte jedoch Leonhard Christoph Sturm in seinen beiden Schriften "Architectonisches Bedencken von protestantischer kleinen Kirchen Figur und Einrichtung" von 1712 und "Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben" von 1718 verschiedene Möglichkeiten, Kirchengebäude auf- und einzurichten. Sturms Ziel war es, mit seinen Vorschlägen zu verschiedenen Grundrissformen der Kirchen und der darin vorgenommenen Anordnung der Prinzipalstücke und des Gestühls optimal den Raum zu nutzen und den liturgischen Anforderungen gerecht zu werden.

Hinsichtlich der Kirchen- bzw. Orgelmusik äußerte Sturm sich oft kaum mehr als zur Stellung des Musikchores und damit der Orgel im Kirchenraum. Er benutzte im wesentlichen den traditionellen Ort in der Kirche zur Aufstellung der Orgel, die

¹³⁷ Furttentbach 1649, "Der vierdte Innere Auffzug".

¹³⁸ Furttentbach 1649, Dedication.

¹³⁹ Schütte 1984, S.178. Schütte weiter: "Es ist Sturm, der am ausführlichsten den Unterschied zwischen den protestantischen und den katholischen Kirchen herausstellt und der dabei erstmals systematisch das Verhältnis zwischen kultischen Notwendigkeiten und architektonischer Form diskutiert". Zur Lebensgeschichte Sturms, zu seinen projizierten und realisierten Werke und zu seinen Traktaten, speziell auch zu den zwei im folgenden dargestellten Schriften zur Kirchenbaukunst sei hier auf die weiterführende Literatur verwiesen: die Dissertation von Küster 1942 und Lorenz 1995, S.119ff. mit einen Überblick zu Leben und Werk, Wex 1984, S.139ff und Kießling 1995, S.30ff vor allem auch zu den beiden Kirchenbautraktaten Sturms.

Empore über dem Eingangsbereich oder er ordnete sie, im Unterschied zu katholischen Kirchenbauten, im Chor an. In dieser Hinsicht bot er wenig Neues. Die beiden Werke Sturms geben vielmehr jedoch Aufschluss über das Verhältnis und die unterschiedliche Gewichtung der verschiedenen Einrichtungsgegenstände. Hier rangierten Orgel und Musikchor in ihrer Bedeutung eindeutig hinter Altar und Kanzel. Der Aufstellungsort der Orgel wurde wesentlich bestimmt von drei verschiedenen Faktoren: den Maßgaben der Symmetrie zur Gestaltung des Innenraumes, die Anordnung des Herrschaftsstandes und die Ausgestaltung des Kirchenraumes mit Emporen.

Im Unterschied zu Furttenbach legte sich Sturm jedoch nicht auf einen Bau fest, sondern stellte in seinen Schriften verschiedene Modelle oder Fallbeispiele vor.¹⁴⁰ Wurden die verschiedenen gestalterischen Möglichkeiten 1712 nur anhand von Erläuterungen und Grundrissen dargestellt, so traten 1718 noch Aufrisse und Schnitte hinzu.

Sturm nannte 1712 insgesamt fünf Kriterien, nach denen eine Kirche "nach den Regeln der Bau=Kunst" erstellt werden sollte, "die zu der Kirch erwählte Figur", und "hernach die innere Ordinirung des Altars / des Predig=Stuhls / des Herrschafft Chors und der Gestühle".¹⁴¹ Vor allem die Achse Kanzel - Herrschaftsstand war stets von zentraler Bedeutung innerhalb seiner verschiedenen Entwürfe. Sie bestimmte die innere "Austheilung" der Einrichtungsgegenstände, denn, und dies wieder im Gegensatz zu Furttenbach, dessen Schrift eher auf den "reichsstädtischen" Kontext abzielte, Sturm war zu dieser Zeit Architekt in Diensten des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, so dass es nicht verwunderte, dass er "mit seinem Werk auf den höfischen Absolutismus des frühen 18. Jahrhunderts reagierte".¹⁴²

Sturm benannte oder klassifizierte seine Entwürfe, abgesehen von einer Ausnahme - 1718: Tab.IX: "Exempel einer Fürstlichen Hoff-Kirche" -, nicht den

¹⁴⁰ Ist die Behandlung der Bauaufgabe "Kirche" in den Traktaten verschieden, so gibt es doch auch Gemeinsamkeiten. Eine wesentliche Parallele zwischen Furttenbach und Sturm ist die Kostenersparnis. Sturm 1718, S.27: "Wie aber die Mittel solche Kirchen zu erbauen fast insgemein viel geringer sind, als bey den Catholicken, auch die Art der Religion mehr eine Reinigkeit als Pracht erfordert, so ist vornemlich von dem Architect darauf zu sehen, daß er an Unkosten spahre, so viel ohne Abbruch der Nothdurfft und Geziemenheit geschehen kann".

¹⁴¹ Sturm 1712, S.A2b.

¹⁴² Schütte 1984, S.173. Andererseits mussten nach Wex 1984, S.145 "zeitgemäße protestantische Kirchen [...] zwangsläufig Herrschaftskirchen sein. Sie mussten die Repräsentation von Herrschaft vor dem gläubigen Volk ermöglichen und inszenieren", so dass ein Herrschaftsstand nahezu integraler Bestandteil einer Kirche dieser Zeit war. Zu Herrschaftsständen allgemein: Kiesßling 1995.

Nutzungsbereichen nach, sondern "führt vielmehr mit sehr vernünftigen Argumenten die möglichen Formen zeitgemäßer protestantischer Kirchen vor".¹⁴³

Ausgangspunkt der Sturmschen Überlegungen waren jedoch die kultischen Handlungen des protestantischen Gottesdienstes selbst, nach denen die Erfordernisse der Architektur ausgerichtet werden mussten. Sturm benannte drei wesentliche Bestandteile, die den Gottesdienst bestimmten. Die Predigt war

"das vornehmste, was darinnen [in der Kirche, B.B.] geschiehet. Das andere Stück ihres GOTTesdienstes bestehet in der Administration der Sacramenten der Tauffe und des Abendmahls. Der dritte Theil des Protestantischen Gottes=Dienstes bestehet in Singen, dazu bisweilen auch künstliche Musiquen kommen, da denn ein besonderer Ort erfordert wird, wo eine Orgel stehen, und die Schüler zum Vorsingen sich versammeln können".¹⁴⁴

Damit spielte die Kirchenmusik und nachfolgend auch die Stellung und Ausrichtung der Orgel bei Sturm nach Altar und Kanzel eine untergeordnete Rolle. Mehr noch, Orgel und Kirchenchor, die den Gemeindegesang als Grundlage der eigentlichen Kirchenmusik unterstützten und bereicherten, wurden dem Bereich der "künstlichen Musique"¹⁴⁵ zugeordnet, die zudem nur "bisweilen" erklang, der aber dennoch Rechnung getragen werden musste und insofern eines eigenen Platzes bedurfte.

Andererseits war die Orgel trotzdem, quer durch die verschiedenen Konfessionen, unverzichtbarer und wertvoller Bestandteil, dem damit Rechnung getragen wurde, dass ihr ein ihrem Wert angemessener Standort zugewiesen war: "Es sey auch eine Kirche vor römisch=Catholische, vor Lutheraner oder Reformirte anzugeben, so wird sie keine Approbation finden, wenn nicht ein besonderer erhabener Chor vor die Orgel und vor die Schule darinnen ist".¹⁴⁶

Sturms vornehmliche Intention war es, dies betonte er in seinen Schriften immer wieder, dem protestantischen Wortgottesdienst in idealer Weise gerecht zu werden und somit eine optimale Ausrichtung der Zuhörer zur Kanzel und zum Altar zu schaffen, "dass jedermann die Functiones des Gottesdienstes alle / sonderlich aber den Prediger auf der Cantzel / sehen könne".¹⁴⁷ Insofern war die Behandlung der Orgel in seinen Grundrissvariationen eine völlig andere als bei Furttenbach. Ging es

¹⁴³ Wex 1984, S.145.

¹⁴⁴ Sturm 1718, S.27.

¹⁴⁵ "künstlich" steht hier im Sinne von "kunstvoll".

¹⁴⁶ Sturm 1718, S.5.

¹⁴⁷ Sturm 1712, S.A3b.

diesem letztendlich auch um das Instrument selbst, dessen Schutz gegen die Witterung und in Verbindung damit dessen Zuverlässigkeit im Gebrauch, so war die Orgel für Sturm ein gegebenes liturgisches Ausstattungsstück, eine variable und verschiebbare Größe innerhalb der Raumgestaltung wie die Kanzel oder der Fürstenstand.

Dies wird dadurch deutlich, dass die Orgel an allen möglichen Plätzen innerhalb des Kirchenraumes angeordnet wurde. Sturm scheute auch nicht davor zurück, die Orgel und den "Schüler Chor" im Westen (eine Ostung der Kirche vorausgesetzt), im Turmbereich anzusiedeln, ein Standort, den Furttensbach aus oben genannten Gründen kategorisch verworfen hatte. So empfahl Sturm geradezu den Einbau des "Schüler=Chors" und der Orgel im Turmbereich, um diesen effektiv nutzen zu können.¹⁴⁸ An dieser Stelle griff er direkt die Furttensbachsche Anlage auf: "Oder wenn er [der Kirchturm, B.B.] eine Stelle bekömmet, da unten die Stüben vor die Prediger, darüber eine Bibliothek, darüber eine Orgel mit dem Schüler=Chor eingebracht werden kan".¹⁴⁹

Standortkriterium war dabei weniger die Akustik für die instrumentale und vokale Kirchenmusik, sondern vielmehr die ungehinderte Sicht der Gottesdienstbesucher auf das Ausstattungsstück, wie eben zu Altar und Kanzel auch: "Der Schüler Chor mit einer Orgel kan grösten Theils in den Thurm bey c kommen / und nur ein wenig über den hintern Gang des obern chors reichen / so lieget auch die Orgel jedermann ausser denen die unter den Ober=Chören sitzen im Gesicht".¹⁵⁰

Neben der freien Sicht auf das Instrument war die Erhaltung der Symmetrie ein weiterer Gesichtspunkt für die Wahl des Aufstellungsortes. Für Sturm war sie eine "der vornehmsten Zierden einer Kirchen", so dass es zu vermeiden galt, die Orgel außerhalb der Mittelachse zu platzieren, da es an geeigneten Einrichtungsgegenständen fehlte, die man ihr als symmetrischen Gegenpol entgegensetzen konnte.¹⁵¹ Und noch ein anderes Kriterium erschwerte Sturm die

¹⁴⁸ Sturm 1718, S.31: "Das schlimmste ist sonst bey diesen Gebäuden [gemeint sind die Kirchtürme, B.B.], das nur das obere Theil einen nutzen bringet, und das untere Theil, welches am meisten zu bauen kostet, ohne andern Nutzen da stehet, als daß man oben hinauf kommen kan, weswegen es sehr wohl kömmt, wann er also kan zu stehen kommen, daß er unten zugleich die Halle der Kirchen abgeben, und darüber den Schüler=Chor begreifen kann".

¹⁴⁹ Sturm 1718, S.31.

¹⁵⁰ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.II.

¹⁵¹ Sturm 1718, S.5: "aber da bliebe doch ein Fehler, daß die Orgel nicht in die Mitte käme, welches man doch auch gerne haben will, weil man darinnen eines der vornehmsten Zierden einer Kirchen suchet, da es denn die Symmetrie erfordert, weil man nichts hat, welches ihr auf der

Wahl des geeigneten Standortes für die Orgelempore: "Zum Vierdten, den Schüler=Chor wohl anzulegen hat nicht geringe Schwierigkeit, weil er ziemlich grossen Raum erfordert, doch keinen Platz einnehmen soll, den man zu Kirch=Stühlen wohl employen kan".¹⁵²

Somit konnte es für Sturm, dessen Hauptanliegen es ist, möglichst viele Plätze in einem Kirchenraum zu schaffen, nur Kompromisslösungen für die Position des "Schüler=Chors" geben. Diesen im Chor anzulegen, über Altar und Kanzel, war "angenehm, wenn er der Gemeinde und sonderlich der Herrschafft im Gesichte lieget",¹⁵³ und kam der Gesamtanlage zugute: "über dieses schicket es sich nicht wohl / da die übrige drey Flügel unumgänglich sehr bebauet werden müssen / daß dieser vierte allein so gantz bloß und offen bleibe".¹⁵⁴ Sturm kam zum Schluss, dass der beste Ort für Orgel und Chor gegenüber von Kanzel und Altar sei, "aber so hoch gelegen, daß man keine Chöre mit Kirch=Stühlen wohl hinbringen kan".¹⁵⁵

Nur ein einziges Mal ging Sturm direkt auf die akustischen Erfordernisse ein. Diese verband er jedoch sogleich mit aufführungspraktischen Erwägungen. Sturm forderte,

"daß die Musicirenden, wo nicht alle, doch alle Sing=Stimmen ordentlich an der Lehne des Schüler=Chors müssen also gestellet werden, damit nicht nur der Laut deutlich unter die Zuhörenden falle, sondern auch der Director der Music alle in Augen haben könne, weswegen die beste Figur ist, wenn dieselbe Lehne in einem Bogen auswärts giebet".¹⁵⁶

Nur allzu häufig war der Sängerkhor im Verhältnis zum Kirchenraum wohl zu schwach besetzt gewesen, umso mehr, wenn er hinter die Instrumentalisten postiert wurde. Daß der Kirchenchor sich aus akustischen Gründen möglichst nahe an die Emporenbrüstung zu stellen habe, war eine Forderung, die erst in sekundärer Hinsicht mit der Innenarchitektur einer Kirche zu tun hatte. Der Empore aus aufführungspraktischen Gründen eine geschwungene, halbrunde Form zu geben, war

andern Seite zusagen könnte, wenn man sie auf die eine Seite setzen wolte, daß man sie in die Mitte setze".

¹⁵² Sturm 1718, S.30.

¹⁵³ Sturm 1718, S.30.

¹⁵⁴ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.IX. Doch hatte dieser Standort im Chorbereich den Nachteil, "daß die darauf sind, den Prediger nicht sehen können, da doch die Schüler vor allen anzuführen sind, daß sie fleissig und mit Verstand die Predigten hören, und hören lernen, wozu aber zupörderst dienlich ist, daß ihnen der Prediger, und sie ihm im Gesichte seyen, oder daß sie zum wenigsten nahe neben ihm stehen, und ihn von der Seite wohl sehen können".

¹⁵⁵ Sturm 1718, S.30.

¹⁵⁶ Sturm 1718, S.30.

hingegen ein Aspekt, der in der Realität nur selten genug verwirklicht wurde und den Sturm selbst in seinen Entwürfen nur wenige Male anwendete.¹⁵⁷

Wie sehr Sturm von praktischen Gesichtspunkten bei seinen Überlegungen geleitet wurde, zeigt seine Forderung zur Zugangssituation, einen möglichst breiten und geräumigen Treppenaufgang für die Musiker und ihre Instrumente zu schaffen oder sogar eine Aufzugsvorrichtung zu installieren. Zweifellos war es vielerorts beschwerlich genug, die Instrumente durch enge Wendeltreppen auf die Orgelempore zu tragen:

"Die Treppen müssen so räumlich dazu gemacht werden, daß man die grossen Musicalischen Instrumenta wohl hin und wieder tragen könne, oder wo sichs dazu mit der Gelegenheit nicht schicken wolte, müste eine Anstalt gemacht werden, daß man sie bequem aufziehen, und hernieder lassen könnte".¹⁵⁸

Insgesamt gab Sturm in seinen Entwürfen nahezu alle möglichen Arten von Kombinationen an. So zeigten einige seiner Grundrisse den "Schüler Chor", die Empore für Orgel, Sänger und Instrumentalisten im Turmbereich, gegenüber von Altar und Kanzel.¹⁵⁹ Dort, wo die Orgelempore über dem Fürstenstand angelegt war, empfahl Sturm, man solle "den Boden unter der Orgel aber wohl verwahren, dass man von dem Herum=Lauffen darauf nicht das geringste Beschwer hätte".¹⁶⁰ Die Kombination von Altar, Kanzel und Orgel wurde genauso gezeigt,¹⁶¹ wie die Anordnung von Kanzel und darüberliegender Orgel seitlich des Altares, gegenüber des Fürstenstandes, zur Einhaltung der von Sturm geforderten Symmetrie.¹⁶²

In den beiden Schriften wurde ein einziges Mal eine Orgel in der Ansicht und im Schnitt präsentiert. Es war dies 1718 innerhalb der Darstellung einer Querkirche.¹⁶³ Sturm stellte hier ein längsrechteckiges Kirchengebäude vor, an dessen Mitte der Längsseite der Eingangsbereich lag. In der Mitte der gegenüberliegenden Längsseite

¹⁵⁷ So z.B. Sturm 1712, Tab.VI, mit Emporeneinbauten entsprechend dem kreisförmigen Grundriss (Abb.11) oder Sturm 1718, Tab.XIIIA, halbrunde Emporen in einem annähernd quadratischen Saal (Abb.19).

¹⁵⁸ Sturm 1718, S.30.

¹⁵⁹ Sturm 1712, Tab.II, III, IV (Abb.7, 8, 9) und Sturm 1718, Tab.XII, XIIIA, B, hier zwar gegenüber von Kanzel und Orgel, jedoch nicht unterhalb eines Turmes (Abb.18,19,20).

¹⁶⁰ Sturm 1718, S.38.

¹⁶¹ Sturm 1712, Tab.VII (Abb.12) und Sturm 1718, Tab.X (Abb.16).

¹⁶² Sturm 1712, Tab.V (Abb.10). Zum Symmetriegedanken noch bei Sturm 1712, "Von der inwendigen Austheilung. I. An dem vorgelegten Dessenin".

¹⁶³ Sturm 1718, Tab.X: Grund- und Aufriß (Abb.16), Tab.XI, Fig.1 und 2: Quer- und Längsschnitt (Abb.17), und seine Beschreibung dazu S.34-36.

war der Uhr- und Glockenturm angeordnet. An dieser Stelle befand sich im Innern der Kirche das liturgische Zentrum. In den Turm selbst legte Sturm den Treppenaufgang zu den verschiedenen Ebenen.

Die übereinander angeordneten Prinzipalstücke, der Altar, die Kanzel und die Orgel ragten in den Kirchenraum hinein, um von allen Plätzen in der Kirche gesehen werden zu können. Hinter dem freistehenden Altar befand sich der Kanzelaufbau. Über dem "Predigt=Stuhl" war "eine grosse Taffel zu einem Gemälde angegeben", eingerahmt von zwei Säulenpaaren mit dazwischenliegenden, übereinander angeordneten kleineren Gemälden und Medaillons mit Emblemen und dazu gehörenden Sprüchen. Die Orgelempore lag über dem von den Säulenpaaren getragenen Gebälk und war konkav ausgeformt. Da dies in den verschiedenen Ansichten schlecht darzustellen war, wurde es von Sturm in der Beschreibung mit erwähnt:

"Über dieser Säulen=Ordnung gehet des Schülers Chores, der über C.D.F. lieget, äusserstes Geländer heraus, woran die Musicirende stehen, und welches als im halben Mond hohl ausgebauet werden kan, damit noch Leuthe daran stehen, und den Prediger darunter sehen können, zu geschweigen des Vortheils, die der Music daher entstehet, wie oben angezeigt worden".¹⁶⁴

Wieder war es die freie Sicht auf die zentrale Gestalt des Gottesdienstes, den Prediger, die Sturm an erster Stelle als Vorteil der Emporenform nannte, erst danach führte er auch die akustischen Vorzüge an.

Die Orgel wurde in dem Längsschnitt lediglich schematisch mit einer schmucklosen, dreiteiligen Gehäusefront mit großem Mittelfeld und zwei kleineren Seitenfeldern angegeben. Dies macht im Unterschied zu der Furttenbachschen Darstellung deutlich, dass es Sturm nicht um die Darstellung einzelner Ausstattungselemente ging, sondern um das Gesamtarrangement innerhalb des Kirchenraumes.¹⁶⁵ Das verdeutlichen auch die hierin eingezeichneten, die Sichtachsen von den Emporen aus darstellenden Linien auf die Kanzel zu. Sie waren der eigentliche Grund für die Schnittdarstellung.

Der Querschnitt des Kirchenraumes zeigt, dass Sturm eine gewisse Grundkenntnis von der inneren Anlage einer Orgel besaß. Da diese zwangsläufig durch ihre Mittelstellung ebenfalls geschnitten werden musste, wurden detailgenau Orgelbank,

¹⁶⁴ Sturm 1718, S.34.

¹⁶⁵ Sturm 1718, Tab.XI, Fig.2 (Abb.17).

Spieltisch, das Brust - und Hauptwerk mit den verschiedenen Registern und ansatzweise die Balganlage abgebildet.¹⁶⁶

Dass es sich bei die den Sturmschen Grundrissdarstellungen letztendlich aber nur um theoretische Konstrukte handelte, wird anhand seiner 1712 unter Tab. VI. entworfene Studie eines ovalen Grundrisses deutlich: Im Zentrum standen Altar und Kanzel, rechts und links davon jeweils zwei übereinanderliegende "Prediger Praeceptorn und Schühler Chöre" (mit "c" bezeichnet), daran anschließend die "Herrschaft Chöre" ("b").¹⁶⁷ Diese im Grundriss nach symmetrischen Aspekten gestaltete Anordnung der Prinzipalstücke müsste aber im Aufriss scheitern. Sollte die Orgel auf einem der unter "c" bezeichneten Emporen neben dem liturgischen Zentrum zur Aufstellung kommen, würde das von Sturm geforderte Postulat der Symmetrie misslingen und der Kirchenraum eine einseitige Ausrichtung bekommen. 1718 beschrieb Sturm eben diesen Missstand selbst:

"zum andern, weil er [der "Schüler=Chor", B.B.] die Mitte, nicht die Seite einnehmen soll, indem die Orgel da zu stehen pfelet, welche der Kirche ein gutes Ansehen giebet, und nicht wohl an einer Seite stehen kan, weil man an der andern Seite gegenüber nichts hat, so man damit in Symmetrie stehen könnte".¹⁶⁸

In dem 1718 unter Tab. IX vorgestellten Entwurf von Goldmann versuchte Sturm daraufhin, diese mangelnde Symmetrie durch die Aufstellung anderer Tasteninstrumente auszugleichen.¹⁶⁹ Sturm dachte sich hierbei eine Empore für die Orgel und den Chor, die andere Empore gegenüber für die Instrumentalisten: "Der Schüler=Chor mit einer kleinen Orgel, die gar nicht zur Parade stünde, könnte auf einer Seite, und der Music-Chor mit einem grossen Spinnet oder Flügel auf der andern Seite zu liegen kommen".¹⁷⁰

Durch die Anbringung doppelgeschossiger Emporen war eine Stellung der Orgel gegenüber von Altar und Kanzel, also im Turmbereich kaum möglich. Die Orgel vorn an den Emporen anzubringen, widersprach Sturms Forderung nach größtmöglicher Ausnutzung des Kirchenraumes - weshalb er genauso wenig den Fürstenstand an dieser Stelle einzeichnete -, da diese Anordnung eine Aufstellung

¹⁶⁶ Sturm 1718, Tab.XI, Fig.1(Abb.17).

¹⁶⁷ Abb.11.

¹⁶⁸ Sturm 1718, S.30.

¹⁶⁹ Abb.15. Dieser Entwurf beschreibt zwar im Unterschied zu dem obengenannten einen längsrechteckigen Grundriss, das Problem der Einhaltung der symmetrischen Anordnung ist aber in beiden Fällen dasselbe.

¹⁷⁰ Sturm 1718, S.33.

des Gestühls in dem Bereich hinter der Orgel verhindern und somit die Anzahl der Sitzplätze deutlich verringern würde.¹⁷¹ Die Möglichkeit, die Orgel über Kanzel und Altar anzuordnen, spielte Sturm an dieser Stelle nicht durch. Der Grund mochte darin liegen, "daß dadurch das Haupt=Chor zu viel verbauet oder verfinstert werde".¹⁷² Problematisch waren die Lichtverhältnisse hier ohnehin, denn, so Sturm: "mit dem Licht will es in kleinen runden Kirchen / die man solcher gestalt mit Chören umher bebauen muß / nicht recht gut thun".¹⁷³

Bemerkenswert war die Anordnung der Orgel in Sturms favorisierter Planstudie, dem Grundriss einer Winkelhakenkirche.¹⁷⁴ Altar und Kanzel wurden in die stumpfe Ecke gestellt, gegenüber, an der spitzen Ecke, befand sich der Fürstenstand, so dass dessen Inhaber ebenfalls, wie der Prediger auch, den ganzen Kirchenraum überblicken konnte.

"Über dem Fürsten=Chor kan ein Platz zu der Orgel / daß sie von beyden seiten ins Gesicht falle / und unter dem Thurm daneben der Schüler=Chor also angeleget werden / daß ein Theil Schüler und Musicanten gegen dem Mannes / der andere gegen dem Weibes=Volck zu sich hören lasset / und also alles ganz gleich ausgetheilet ist".¹⁷⁵

Der eine Teil des Winkelhackens sollte den Frauen der Gemeinde, der andere Bereich den Männern vorbehalten sein, nach Sturm "in der That aber etwas sehr Gutes", da beide Geschlechter anwesend sein konnten, jedoch "ohne eines das andere zu sehen / doch aber beyde alles was an dem Altar und auf der Cantzel vorgehet / vollkommen und ungehindert sehen können"¹⁷⁶ - und jeweils die Hälfte von Fürstenstand und Orgel.

Diese Variante wäre jedoch in der Praxis nicht unproblematisch gewesen. War der Standort der Orgel zwar innerhalb der Anordnung der Prinzipalstücke recht günstig, wäre er aus akustischen Gründen denkbar schlecht gewählt, da nur der Altar- und Kanzelbereich direkt beschallt wurden, die Gemeinde, sowohl die Männer als auch die Frauenseite jedoch nur eine indirekte Schallabstrahlung zu Gehör bekamen. Den

¹⁷¹ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab. VII: "...so würde der gantze mittlere Platz des Chores d da so viel Personen sitzen können / bey nahe dadurch hinweg genommen."

¹⁷² Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.IX.

¹⁷³ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.VII.

¹⁷⁴ Sturm 1712, Tab.VIII (Abb.13) und Sturm 1718, Tab.XII (Abb.18). Vgl. Kap.VII dieser Arbeit zur bekanntesten Realisierung einer Winkelhakenkirche, der Freudenstädter Stadtkirche (Grundsteinlegung 1601).

¹⁷⁵ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.VIII.

¹⁷⁶ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.VIII.

akustisch schlechtesten Platz hatte aber derjenige, dessen Platz sich direkt unter der Orgel befand: der Fürst selbst.

Eine elegantere und aus praktischen Gründen vorteilhaftere Lösung hätte in der Positionierung der Orgel über Altar und Kanzel bestanden. Neben einer wesentlichen akustischen Verbesserung für die Gemeinde und die Herrschaft hätte auch der Fürst zusätzlich die Orgel im Blickfeld gehabt.

Doch nicht nur für die Orgel, sondern auch für den Sängerchor und die Instrumentalisten barg die von Sturm vorgeschlagene Lösung aufführungstechnische Probleme. So hätte der auf die zwei Emporenhälften aufgeteilte, sich um den Dirigenten scharende Chor zwangsläufig mit dem Rücken zur Gemeinde gestanden. Dass diese Anordnung der Empore allenfalls Platzprobleme aufwerfen konnte, war sich Sturm offenbar bewusst. Nicht umsonst fügte er hinzu, dass "wenn jemand nicht vor nöthig hielt / daß man eben so gar exacte Gleichheit in acht nehme / ... / so könnte man auch den Obern=Chor über dem FrauensVolck zum Schüler=Chor nehmen / weil ordentlich weniger Frauens als MannsVolck in den Kirchen zu seyn pfl eget".¹⁷⁷ Dass dies jedoch bei weitem keine optimale Lösung dargeboten hätte, musste Sturm selbst klar gewesen sein. Bei dieser Anordnung wären die männlichen Gottesdienstbesucher denkbar schlecht weggekommen. Nicht nur, dass sie damit den akustisch schlechtesten Platz besessen hätten, auch das von Sturm immer wieder geforderte Postulat der freien Sicht hätte für die Männer hierbei ausnahmslos nicht zugetroffen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Sturms vornehmliches Interesse der Anordnung des Gestühls, den Herrschaftsstand in seiner herausragenden Bedeutung dabei vorangestellt, in Beziehung zum Altar und besonders zur Kanzel galt. Der Orgel und der Empore für den Chor und das Instrumentalensemble kam dabei nur untergeordnete Bedeutung zu. Kriterien für den Standort waren vor allem die freie Sicht möglichst vieler Gottesdienstteilnehmer auf das Instrument und die Einfügung in die symmetrische Gesamtanlage des Kircheninnern. Die Orgel war für Sturm ein nahezu selbstverständlicher Ausstattungsgegenstand im kirchlichen Gesamtgefüge, trotzdem genoss sie aber doch eine besondere Bedeutung, indem ihr ein "besonderer erhabener Chor" zugewiesen werden sollte.¹⁷⁸ So galt es zu verhindern, dass eine

¹⁷⁷ Sturm 1712, Beschreibung zu Tab.VIII.

¹⁷⁸ Sturm 1718, S.5.

Orgel "gar nicht zur Parade stünde",¹⁷⁹ sondern ihrem Wert gemäß zur Schau gestellt wurde, da sie "der Kirche ein gutes Ansehen giebet".¹⁸⁰

¹⁷⁹ Sturm 1718, S.33.

¹⁸⁰ Sturm 1718, S.30.

V. Aspekte zur Einfügung und Gestaltung von Orgeln im protestantischen Kirchenraum I.

V.1. Orgeln in protestantischen Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts

Folgt man der Forschung zum protestantischen Kirchenbau, so dominierten in der nachreformatorischen Zeit allgemein bis weit in das 17. Jahrhundert hinein weiterhin traditionelle Raumformen in der Gestaltung protestantischer Sakralbauten.¹⁸¹ Neue Lösungen in der Gestaltung der Kirchenräume waren eher die Ausnahme, diese bezogen sich vielmehr auf die Inneneinrichtung mit der Anordnung der Prinzipalstücke und der Installation von Emporen und Gestühl.¹⁸²

Im 16. Jahrhundert waren es vor allem drei Schlosskapellen, die als “Träger neuer konzeptioneller Ideen” genannt werden: es sind dies die Schlosskapellen in Torgau, in Stuttgart und Schmalkalden.¹⁸³ In allen drei Sakralräumen wurden unterschiedliche Lösungen in der Anordnung der Prinzipalstücke, insbesondere der Orgel, und des Fürstenstandes getroffen.¹⁸⁴

Die 1543/44 von Nicolaus Grohmann errichtete Kapelle von Schloss Hartenfels in **Torgau** erhielt durch die Weihepredigt von Martin Luther besondere Bedeutung und Vorbildcharakter für den protestantischen Kirchenbau.¹⁸⁵ Der als rechteckiger Saal angelegte Kirchenraum war ohne Ausscheidung eines Chorraumes mit doppelgeschossigen, hinter Arkadenbögen umlaufenden Emporen ausgestattet worden. In Torgau wurde das Prinzip der divergierenden Achsen mit den traditionellen Standorten des Altares in der Längsachse des Raumes an der nordwestlichen Schmalseite und der Kanzel an der südwestlichen Längsseite beibehalten. Auf der gegenüberliegenden Schmalseite befand sich der Fürstenstand.

Neu hingegen war der Standort der Orgel. Waren die traditionellen Orte für die Aufstellung von Orgeln in Kirchen bis dahin an der Seite gegenüber des Altares oder an der Längsseite als sogenannte “Schwalbennestorgeln”, so wurde das Instrument in Torgau ursprünglich auf der oberen, separat von der ansonsten umlaufend gestalteten

¹⁸¹ Hipp 1979, S.430ff.

¹⁸² Zu Emporen und Gestühl im protestantischen Kirchenbau ist grundlegend: Wex 1984.

¹⁸³ Großmann 1991, Jöckle 1994, Mai 1994.

¹⁸⁴ Für die Beziehung Kanzelaltar und Herrschaftsstand vgl. Wex 1984, S.239f (Anm.501).

¹⁸⁵ Abb.21.

Empore an der Wand über dem Altar angebracht.¹⁸⁶ Darunter, auf dem ersten Emporengeschoß, befand sich der Standort für die Kirchenmusik der Hofkapelle. Ging es bei der Gestaltung der Schlosskapelle “um den würdigen und traditionsbestimmten Platz des Herrschers”,¹⁸⁷ so ist die Anordnung der Ausstattungsstücke vom Herrschaftsstand aus zu betrachten.¹⁸⁸ Dass die Orgel in Torgau über dem Altar angebracht worden war, hing insofern weniger von einer aus liturgischen Gesichtspunkten begründeten Aufstellung im Altarbereich zusammen, als vielmehr mit der Ausrichtung in der Achse zum Fürstenstand hin.

Die Schlosskapelle in **Dresden**, deren Gestaltung sich direkt auf Torgau bezog, folgte diesem Schema.¹⁸⁹ Sie war von Herzog Moritz von Sachsen nach dem Schmalkaldischen Krieg errichtet und 1555 vollendet worden. Auch hier wurde eine umlaufende Emporensituation geschaffen, im Unterschied zu Torgau war diese eingeschossig ausgebildet. Nur im Altarbereich war die Emporensituation anders gestaltet. Der Altar war an der östlichen Schmalseite aufgestellt, die Kanzel befand sich wie in Torgau an einem Pfeiler in der Mitte der Längswand. Die Hauptorgel auf der Hauptempore war augenscheinlich in eine Wandnische eingestellt.¹⁹⁰ An dieser Stelle war das Niveau der Empore etwas erhöht gegenüber demjenigen der Längsseiten.

Für die Aufführung der Kirchenmusik war bei der Umgestaltung der Kapelle 1602/04 bzw. 1662 eine zweite, etwas niedrigere Ebene geschaffen worden.¹⁹¹ Diese auf Säulen gestellte Musikempore spannte sich im Halbrund über drei Bögen über den hinteren Altarbereich und verschliff so dessen rechteckige Form. Der mittlere Bogen, der bis an die Rückwand reichte und die Empore in zwei Hälften teilte, rahmte gleichzeitig den Altar. Diese Situation erschloss für die Hofkapelle die

¹⁸⁶ Dieser Standort war 1932 wieder mit einem Instrument versehen worden. Ursprünglich fand die Orgel auf einer hölzernen Empore ihre Aufstellung, die Emporenanlage auf dieser Höhe verlief nur an den anderen drei Seiten. Vgl. Großmann 1990, S.130. In einer Beschreibung von 1610 ist von einer Holzempore und einer bemalten und vergoldeten Orgel die Rede, die zudem mit Laubwerk und Engelköpfen verziert ist (nach Dähnert 1980, S.265, hier auch die weitere Geschichte der verschiedenen Instrumente in der Torgauer Schlosskapelle).

¹⁸⁷ Jöckle 1994, S.39, vgl. auch Wex 1984, S.119.

¹⁸⁸ Zum Herrschaftsstand grundlegend: Kießling 1995.

¹⁸⁹ Abb.22. Conradscher Stich. Zu Dresden: Krause 1970, S.23-31 und Großmann 1991, S.130-132.

¹⁹⁰ Die Hauptorgel mit 14 Registern war erst 1563 von Herman Raphael Rodenstein in der Schlosskapelle aufgestellt worden. Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1903, S.153. Dies beschrieb auch Weck 1680: “ Auch ist hiebevör ein Orgelwerck in dieser Kirche zu sehen gewesen / welches Anno 1563 gesetzt worden” (S.201). Diese Orgel war 1612-14 durch ein neues Instrument von Gottfried Fritzsche mit 33 Registern ersetzt worden. Genaue Angaben zu den verschiedenen Instrumenten in der Kapelle des Dresdener Schlosses in Dähnert 1980, S.82ff.

¹⁹¹ Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1903, S.153f. Die Umbauten betrafen neben der Musikerempore den Altar und die Kanzel.

Möglichkeit der doppelchörigen Aufführungspraxis. So waren demnach auf beiden Emporenhälften Orgelpositive als Continuoinstrumente aufgestellt.¹⁹² Musizierende Engel, auf dem den Kirchenraum überspannenden Gewölbe aufgemalt, machten den Bezug zur himmlischen Musik sinnfällig.

Ein dritter Kirchenraum, der in Zusammenhang mit der Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues genannt wird, ist die 1568-72 errichtete Kapelle von Schloss **Augustusburg**.¹⁹³ Ihre innere Anordnung entspricht derjenigen von Torgau und Dresden. Der tonnengewölbte, längsrechteckige Raum wird durch eine umlaufende, in Wandpfeiler eingespannte Empore gegliedert. Die dadurch entstandenen Seitenräume waren mit Quertonnen überwölbt. Die Kanzel stand auch hier an einem Pfeiler an der Längswand, während Altar und Orgel an der Stirnwand angeordnet waren. Dadurch, dass das Prinzip der Arkadenbildung an den Emporen auch im Altarbereich weitergeführt wurde, entstand eine doppelgeschossige, breite Nische, in die in einer vertikalen Achse der Altar eingestellt wurde.

Die Orgel war um 1570 von demselben Orgelmacher Rodenstein gebaut worden, der auch das Instrument für die Dresdener Schlosskapelle errichtet hatte.¹⁹⁴ Sie wurde auf die Empore direkt unter das Tonnengewölbe platziert, zwar in einer Achse mit dem Altar, doch durch die breite Frieszone optisch deutlich separiert. Der doppelbogige Fürstenstand befand sich an der Schmalseite gegenüber.

Eine andere Aufteilung des Raumes wurde für die von Herzog Christoph von Württemberg 1562 fertig gestellte Kapelle des alten Schlosses in **Stuttgart** gewählt.¹⁹⁵ Auch hier war ein längsgestreckter Saal vorhanden, an dessen Mitte einer Längsseite sich eine apsisähnliche, polygonale Nische ausbildete, die den Altar aufnahm. Dadurch bekam der Kirchenraum eine andersartige, quergerichtete Ausrichtung. An der rechten Ecke von Altarnische und Gemeinderaum fand die Kanzel ihre Aufstellung.

Wieder entsprechend dem Torgauer Beispiel waren der Fürstenstand und die Orgel sich gegenüberliegend erhöht an den Schmalseiten angeordnet. Dies waren zudem die einzigen Emporeneinbauten in der Stuttgarter Schlosskapelle gewesen. So

¹⁹² "Und seynd bey obermeldter jüngster renovation noch zwey schöne Positive auf die beyden vorliegenden Musicalischen Chore bey dem Altar eingebracht worden" (Weck 1680, S.201).

¹⁹³ Abb.23. Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1886, S.24ff.

¹⁹⁴ Dähnert 1967, S.47, Gräntz 1975, S.44. Nähere Einzelheiten zum Instrument bei Dähnert 1980, S.30. Hier auch die weitere Geschichte der Orgeln in der Schlosskapelle Augustusburg. Das heutige Instrument war demnach bis 1758 von George Renkewitz gebaut und von dem Orgelbauer Bellmann vollendet worden.

¹⁹⁵ Abb.24. Zur Stuttgarter Schlosskapelle vgl. u.a. Dött 1955, S.9ff.

hatte der Herzog zwar die Orgel voll im Blickfeld, der Altar aber, wenngleich vorgezogen, konnte nur bedingt einsehbar sein. Wohl bereits zur Einweihung 1562 war in der Stuttgarter Schlosskapelle ein kleines Orgelwerk vorhanden gewesen. Dieses wurde jedoch schon 1594 durch ein größeres, prächtigeres Instrument von Conrad Schott ersetzt.¹⁹⁶

In **Schmalkalden** war durch Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel eine andere Lösung in der Anordnung der Prinzipalstücke und des Fürstenstandes gefunden worden.¹⁹⁷ Die 1585-1590 errichtete und wieder als längsrechteckiger Sakralraum konzipierte Schlosskapelle wurde mit doppelstöckigen, in Arkaden eingestellten, umlaufenden Emporen versehen. In Schmalkalden wurden Altar, Kanzel und Orgel an der einen Schmalseite angeordnet, der Fürstenstand auf der oberen Empore an der anderen Schmalseite gegenüber. Die untere Empore auf der Höhe der Kanzel wurde hier nur angedeutet, während die obere Empore als Zugang zur Orgel und gleichzeitig als Standort der Hofkapelle auch an dieser Seite herumgeführt wurde.

Bereits wenige Jahre vor Schmalkalden hatte Landgraf Wilhelm IV. in **Rotenburg** eine neue Schlosskapelle errichten lassen. Der um 1581 fertig gestellte Sakralraum im Rotenburger Schloss besaß gegenüber der Schlosskapelle in Schmalkalden eine andersgeartete Innenraumgestaltung.¹⁹⁸ Zwar umzog auch hier eine eingeschossige, in Arkaden eingestellte Empore den ebenfalls längsrechteckigen Raum, doch war für die Anordnung der Prinzipalstücke und damit die Ausrichtung des Raumes eine andere Lösung gefunden worden.

Der Altar wurde, ähnlich wie in der Stuttgarter Schlosskapelle, in der Mitte der Längsseite aufgestellt. Die Kanzel jedoch war in der Rotenburger Schlosskapelle in der Achse über dem Altar angeordnet worden. Durch diese Disposition ergab sich eine Querausrichtung des Raumes. Der Fürstenstand und die Orgel mit der Empore für die Hofkapelle waren jeweils auf der Empore an den gegenüberliegenden Schmalseiten angebracht.

¹⁹⁶ Zur Geschichte der Orgelwerke in der Stuttgarter Schlosskapelle vgl. Völkl 1986, S.310. Das neue Werk von Conrad Schott besaß demnach 16 Register und war bemalt und vergoldet. Schott errichtete zudem die 1605/06 fertiggestellte Orgel der Freudenstädter Stadtkirche.

¹⁹⁷ Vgl. das Kapitel VI.1., in dem die Schlosskapelle Schmalkalden und der zugehörige Orgelbau ausführlich besprochen werden.

¹⁹⁸ Kramm 1934, S.178ff. Vgl. das Kapitel VI.1.

Im landgräflichen Schloss von Hessen-**Darmstadt** war fast zeitgleich 1595-97 unter Landgraf Georg I. die Schlosskapelle neu errichtet worden.¹⁹⁹ In Darmstadt wurde die Längsausrichtung des Kirchenraumes auch in der Anordnung der Ausstattung beibehalten. Der Altar fand an der südlichen Wand seine Aufstellung, gegenüber dem Fürstenstand an der nördlichen Schmalseite, die Kanzel an einem Pfeiler an der östlichen Längswand nahe des Altares. Die Orgel wurde auf der Empore über dem Altar aufgestellt.²⁰⁰ 1705 wurde diese Disposition geändert: in Verbindung mit dem Einbau einer zweiten, dreiseitig umlaufenden, unteren Emporenebene wurde die Kanzel über den Altar verlegt.²⁰¹ Somit befanden sich alle Prinzipalstücke in einer Achse gegenüber dem Fürstenstand.

Eine andere Anordnung als die bisher vorgestellten fand man in der von Herzog Franz von Braunschweig im Rahmen des Schlossneubaues 1547 fertig gestellten Schlosskapelle in **Gifhorn** vor.²⁰² Der längsgerichtete Raum war an der südwestlichen Schmalseite mit einer doppelstöckigen, auf Arkaden gestellten Emporenanlage ausgestattet worden. Gegenüber, im mit einem Fünfachtelschluss versehenen Chor befand sich der Altar, die Kanzel traditionell an der südöstlichen Längsseite am Übergang vom Chor zum Gemeinderaum.

Die Orgel war nahezu symmetrisch gegenüber der Kanzel auf einer eigenen Empore an der nordwestlichen Längswand aufgestellt worden.²⁰³ So befanden sich in der Schlosskapelle Gifhorn, vom Platz des Herzogs aus gesehen, alle Prinzipalstücke in einem Halbrund: der Altar in der Mitte, rechts und links davon Kanzel und Orgel. Diese hatte der Landesherr damit aber nur von der Seite im Blickfeld und auch akustisch musste er durch die Querrichtung zum Raum Einschränkungen in Kauf nehmen.

Eine ähnliche Lösung in der Anordnung der Prinzipalstücke, wenngleich mehr als hundert Jahre später, wurde in der Schlosskapelle in **Stetten im Remstal** gefunden.²⁰⁴ Der als rechteckiger Saal ausgebildete Kirchenraum wurde eingerichtet durch den Baumeister Matthias Weiß 1677/78 im Auftrag der württembergischen

¹⁹⁹ Abb.25. Zur Darmstädter Schlosskapelle vgl. Schmidt 1993, S.46ff.

²⁰⁰ Ursprünglich war in der Schlosskapelle Darmstadt wohl ein Positiv vorhanden. 1623 wurde von dem Orgelbauer Johann Adam Knauth eine neue Orgel gebaut und aufgestellt. Dieses Instrument steht heute in Worfelden. Abb.26. Zur Geschichte der Orgeln in der Darmstädter Schlosskapelle vgl. Balz 1969, S.500f sowie Schmidt 1993, S.51f, das Instrument von 1623, nun in Worfelden, ist beschrieben und abgebildet in: Balz/Menger 1979, S.178f.

²⁰¹ Bau- und Kunstdenkmäler Hessen 1952, S.196.

²⁰² Abb.27. Kunstdenkmäler Hannover 1931, S.126ff. sowie Tafel 18.

²⁰³ Abb.28. Die Empore war später wieder entfernt worden.

²⁰⁴ Abb.29.

Herzogin-Witwe Madalena-Sybille. Hier wurden ebenfalls Altar, Kanzel und Orgel gegenüber dem Fürstenstand platziert, jedoch in konzentrierterer Form als in Gifhorn.

In der ebenfalls als längsrechteckigem Saal konzipierten Schlosskapelle in Stetten befanden sich alle drei Prinzipalstücke an der schmalen Ostseite. Rechts und links vom Altar waren in der Wand zwei identische Nischen eingelassen, in der linken (vom Fürstenstand aus gesehen) war die Kanzel angebracht worden, gegenüber, in der rechten Nische die Orgel. So musste diese Anordnung wie eine Reihung wirken: Kanzel - Altar - Orgel. Zudem, und dies unterscheidet diese Anordnung von den anderen vorgestellten Lösungen, waren hier Kanzel und Orgel gleichrangig platziert: nicht nur aufgrund ihres Platzes an der Ostwand beiderseits des Altares, sondern auch in ihrer Einstellung in jeweils identische Nischen.

Alle verschiedenen, hier vorgestellten Beispiele präsentieren unterschiedliche Möglichkeiten der Anordnung der Orgel innerhalb der Disposition der Prinzipalstücke und des Fürstenstandes. Wenngleich immer wieder die Frage der Vorbildfunktion der genannten Schlosskapellen für den protestantischen Kirchenbau gestellt wurde, so zeigen diese Beispiele zunächst verschiedene Möglichkeiten auf, Altar, Kanzel und Orgel im Kirchenraum anzuordnen.²⁰⁵ Die Sakralräume variieren zwar in ihrer Ausgestaltung, doch ist ihnen eines gemeinsam: die längsrechteckige Grundform.

Ob diese schließlich aufgrund der liturgischen Ausrichtung längs- oder quergerichtet genutzt wurde, immer wurden Fürstenstand und Orgel einander gegenüber an den Schmalseiten angeordnet. Hingegen waren sowohl der Altar als auch die Kanzel wechselweise an die Schmalseite oder an die Längsseite gerückt worden. So war die Orgel stets Gegenpol zum Fürstenstand. Sie wurde nicht aus liturgischen Erwägungen über den Altar gerückt, sondern unter raumgestalterischen und raumakustischen Gesichtspunkten angeordnet.²⁰⁶

Der Fürstenstand war ein Ausstattungsgegenstand von höchster Bedeutung. War die Lage und die Ausstattung des Gestühls im Gemeinderaum grundsätzlich entsprechend dem Inhaber und dessen sozialer Stellung von Bedeutung, so traf dies

²⁰⁵ So beispielsweise Mai 1969, S.31ff., Großmann 1991, S.128ff.

²⁰⁶ Freilich war es nicht nur der Standort für die Orgel allein, sondern auch für die Aufführung der Kirchenmusik durch den Chor und die Hofkapelle. Vgl. das Beispiel in Schmalkalden (Kap. VI.1.), wo vor der endgültigen Standortbestimmung akustische Proben unternommen worden waren.

in noch viel größerem Maße auf den Fürstenstand selbst zu.²⁰⁷ Immer war er ein Ausstattungsstück, das auf Repräsentation hin ausgerichtet war. Sein Inhaber war Landesherr und oberster Kirchenherr in Personalunion. Der Fürstenstand war Instrument herrschaftlicher Selbstdarstellung.²⁰⁸ In dieser Eigenschaft war eine Ausrichtung der Prinzipalstücke auf ihn offensichtlich.²⁰⁹

Die Orgel selbst war jedoch nicht nur Musikinstrument und zum Lobe Gottes hinsichtlich der Liturgie von Nutzen, sondern besaß zugleich auch einen aus ihrer Geschichte heraus begreifbaren Sinngehalt als wertvolles Ausstattungsstück und zum Herrscherlob gebrauchtes Instrument.²¹⁰ Der repräsentative Charakter der Orgel als herrschaftliches Musikinstrument, der Nimbus als Mittel zur Prachtentfaltung seit ihrer Einführung in die christliche Liturgie blieb ihr auch in nachreformatorischer Zeit erhalten.

Gerade durch die Institutionalisierung des weltlichen Herrschers als “summus episcopus”, der auch höchster geistlicher Würdenträger in seinem Herrschaftsbereich wurde, konnte auch das musikalische Herrscherlob wieder neue Bedeutung erlangen. Zwar wurde dies an keiner Stelle explizit ausgesprochen, und doch kam es in der Neuordnung der Prinzipalstücke im Kirchenraum zum Ausdruck. Wenn die Orgel gegenüber des Fürstenstandes und wie in Torgau und Schmalkalden im liturgischen Zentrum angeordnet wurde, so waren es nicht nur raumökonomische Anforderungen, denen dadurch Rechnung getragen wurde, sondern es war eben auch die Fähigkeit des Instrumentes, Lautstärke und Pracht, Ehre und Zierde zu erzeugen und damit das Gotteshaus und den christlichen Herrscher und zugleich dessen Stellvertreter auf Erden, den weltlichen Fürsten zu loben und auszuzeichnen.

V.2. Lösungen in protestantischen Stadtkirchen des 17. Jahrhunderts

Auch in Sakralbauten im städtischen Rahmen wurden verschiedene Raumformen und darin unterschiedliche Möglichkeiten der Anordnung von Einrichtungsgegenständen gefunden, wie die nachfolgenden Beispiele des

²⁰⁷ Zur Geschichte und Bedeutung des Gestühls in protestantischen Kirchen grundsätzlich: Wex 1984.

²⁰⁸ Zum Fürstenstand grundlegend: Kießling 1995.

²⁰⁹ Poscharsky 1963, S.239 berichtet von Kirchenbauten des Braunschweiger Landbaumeisters Korb, worin bei Einbau eines Fürstenstandes die Orgel im Chorbereich über dem Altar angeordnet wurde, in Kirchen ohne Fürstenstand die Orgel gegenüber des Altares ihre Aufstellung fand. Auch Wex 1984, S.63 konstatiert, dass der Fürstenstand “ein geschlossenes Pendant” benötigte.

²¹⁰ Vgl. hierzu das Kapitel II dieser Arbeit.

protestantischen Kirchenbaus am Anfang des 17. Jahrhunderts zeigen. Im Gegensatz zu Schlosskapellen jedoch, so Wex 1984, schien “ sich das System der ‘divergierenden Achsen’ am längsten in Bürgerkirchen oder in von Landesherrn für Bürger gebauten Kirchen” gehalten zu haben.²¹¹ Im wesentlichen kristallisierten sich zwei verschiedene Lösungen einer möglichen Innenraumdisposition in Zusammenhang mit dem Fürstenstand heraus: wurde dieser gegenüber des Chorbereiches (häufig im Westen) angeordnet, so fand die Orgel ihre Aufstellung über dem Altar, wie das Beispiel in Bückeburg zeigen wird. Eine andere Möglichkeit war die Anordnung des Fürstenstandes im Gemeinderaum nahe des Chores oder seitlich im Chor. Hier konnte die Orgel, wie in der Wolfenbütteler Marienkirche, gegenüber platziert werden. Sonderlösungen hinsichtlich der Raumformen, wie am Beispiel Freudenstadt aufgezeigt, ergaben auch neue Möglichkeiten der Anordnung der Prinzipalstücke.

Fürst Ernst von Holstein-Schaumburg hatte in **Bückeburg** zeitlich nahe beieinander zwei Sakralräume gestaltet. Zum einen wurde 1603-1608 die mittelalterliche Schlosskapelle neu ausgestattet, kurze Zeit danach, 1611-1615 die Stadtkirche errichtet.

Die Schlosskapelle in Bückeburg war ein gestreckter, mit einem Kreuzrippengewölbe versehener Saal.²¹² An der Westwand befand sich die Fürstenloge, im Osten war hinter dem Altar eine Kanzelwand mit einer Säulenarkatur aufgestellt.²¹³ Diese trug die Orgelempore, aus der die Kanzel in Höhe der Emporenbrüstung risalitartig hervorragte. Die Orgel befand sich wohl ursprünglich nicht in der Achse von Altar und Kanzel, sondern stand entweder an der südwestlichen Ecke der Empore oder war aufgehängt an der Südwand.²¹⁴

Im Gegensatz zur Schlosskapelle weist die wenige Jahre später, ebenfalls unter Fürst Ernst 1611 bis 1615 errichtete Bückeburger Stadtkirche eine andere Disposition auf. In der dreischiffigen, mit einem von korinthischen Säulen getragenen Kreuzrippengewölbe versehenen Hallenkirche befinden sich der Altar und die Orgel im Ostchor, der Fürstenstand gegenüber am anderen Ende des

²¹¹ Wex 1984, S.63.

²¹² Habich 1969, S.80ff und die sich hierin befindenden Abbildungen zur Schlosskapelle.

²¹³ Vgl. die rekonstruierte Zeichnung bei Habich 1969, S.100.

²¹⁴ Habich 1969, S.103. Habich vermutet eine Aufhängung an der Südwand und begründet dies mit den originalen Gemälden an der Rückwand, die ansonsten durch eine axiale Stellung verdeckt worden wären. Der Erbauer des ursprünglichen Orgelwerkes ist nicht bekannt, später (1620 bzw. 1634) wurde dieses Instrument durch ein neues von Esaias Compenius ersetzt. Über Gestalt und Aussehen der Orgel ist jedoch nichts bekannt.

Langhauses. Die Kanzel ist in der Mitte der nördlichen Seite des Schiffes an eine Säule gestellt. Emporeneinbauten in den Seitenschiffen stehen in Verbindung mit Fürstenstand und Orgelempore und bilden den Zugang zur Kanzel.

“Raumbeherrschend” ist in der Stadtkirche der Prospekt der 1613-1615 von Esaias Compenius gebauten Orgel.²¹⁵ Entgegen des heutigen Zustandes besaß das Instrument ursprünglich ein in die Brüstung der Orgelempore, über dem Altar mit einem kleineren Retabel eingehängtes Rückpositiv. Mit einer solchen, Anfang des 17. Jahrhunderts im protestantischen Kirchenbau außergewöhnlichen Anordnung kam der Orgel vielmehr noch der Nimbus einer Fortsetzung des Altaraufbaues zu.²¹⁶

Der Kirchenraum ist geprägt von den beiden, in einer Achse angeordneten Polen mit dem Fürstenstand auf der einen und der Orgel auf der anderen Schmalseite. Dieser Achse sind auch der westliche Haupteingang unter dem Fürstenstand und gegenüber im Chorbereich der Altar und das Taufbecken zugeordnet, nahezu, etwas seitlich versetzt, die Kanzel.²¹⁷ Die Mittelachse wird zudem auch durch den erhöhten, polygonalen Turm im zentralen Mittelteil des Orgelprospektes selbst betont. Dieser ragt umso mehr hervor, als dass die flach gehaltenen Felder zu beiden Seiten unter einem geraden Gebälk zusammengefasst werden und die äußeren Felder vor diejenigen der seitlichen, dreiteiligen Prospektgruppen mit den großen polygonalen Pedaltürmen ragen. Dies ist ein optischer Kunstgriff, denn über dem Untergehäuse werden alle Prospektglieder horizontal durch ein gemeinsames Kranzgesims zusammengefasst.²¹⁸ Verstärkt wurde die Mittelachse zusätzlich durch das ursprünglich vorhanden gewesene Rückpositiv. Der Altar tritt in seiner Erscheinung hinter dem monumentalen, in der Breite und Höhe nahezu die ganze Ostwand ausfüllenden und im Raumeindruck dominanten Orgelprospekt zurück, mit

²¹⁵ Abb.30. Habich 1969, S.139. Der heutige Orgelprospekt ist eine Nachbildung der ursprünglichen Compenius-Orgel, die durch einen Brand 1963 zerstört worden war. Umbaumaßnahmen und Änderungen in der Innenraumgestaltung hatten bereits 1803-1806 (Chor und Orgel) sowie 1869 (Altar) und 1885-1895 (generelle Neugestaltung) stattgefunden, vgl. Habich S.137ff. Welchen Eindruck die Orgel machte, geben zwei Beschreibungen der Stadtkirche von 1616 bei Borggreffe 1995, S.248f wieder, die die Orgel an erster Stelle in der Reihenfolge der Beschreibung der Einrichtungsgegenstände nannten.

²¹⁶ Habich 1969, S.146f vermutet, dass die Orgel nicht von Anfang an für diesen Platz vorgesehen war, da das große Ostfenster vom Orgelprospekt verdeckt wird und die Konsolen des Gewölbes für den Einbau der Orgel teilweise wieder entfernt werden mussten. Möglicherweise könnten hierfür aber auch nur Änderungen bei der Gestaltung des Orgelprospektes verantwortlich gewesen sein.

²¹⁷ Borggreffe 1995, S.137 spricht von einer “Enthierarchisierung” des Kirchenraumes und “Entsakralisierung” vor allem auch durch die Anordnung der Orgel über dem Altar.

²¹⁸ Eine detaillierte Prospektbeschreibung in: Habich 1969, S.139f.

dem auch “der Herrschaftsstand an der gegenüberliegenden Schmalseite (...) kaum konkurrieren kann”.²¹⁹

Im Gegensatz zur Stadtkirche mit ihrer, bis auf den Standort der Orgel traditionellen, divergierenden Anordnung der Prinzipalstücke lagen in der Bückeburger Schlosskapelle Altar und Kanzel in einer Achse, die Orgel seitlich daneben. Diese Disposition erscheint hinsichtlich ihres zeitlichen Rahmens - Anfang des 17. Jahrhunderts innovativer und lag zeitlich trotzdem vor der Errichtung der Stadtkirche. Insofern mag die Bauaufgabe die Disposition der Prinzipalstücke mit beeinflusst haben.

Die Bückeburger Stadtkirche wird häufig verglichen mit der von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel und durch den Baumeister Paul Francke errichteten Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in **Wolfenbüttel**.²²⁰ Die Grundsteinlegung erfolgte 1608, also wenige Jahre vor der Bückeburger Stadtkirche.²²¹ In Wolfenbüttel war jedoch ein anderes Konzept verfolgt worden.

In der dreischiffigen Hallenkirche mit Querhaus und Chor tragen achteckige Pfeiler ein rundbogiges Kreuzrippengewölbe und gliedern den Raum. Die Ausstattung ist traditionell angelegt: die Kanzel befindet sich im Mittelschiff an der nördlichen Chorecke, ihr gegenüber im südlichen Seitenschiff ist der Fürstenstand eingebaut, als Fortsetzung und Endpunkt der dort, wie auch im gegenüberliegenden Schiff eingespannten Emporenanlage. Dem Altar im Ostchor gegenüber befindet sich im Westen über dem Haupteingang die Orgel. In dieser Achse befand sich ursprünglich im Hauptschiff auch die Taufe. Die Orgel steht somit in der Wolfenbütteler Marienkirche gerade gegenüber dem Zentrum mit dem Altar im Chor, flankiert von Kanzel und Fürstenstand jeweils an den Ecken.

Der Prospekt der 1620 bis 1624 von Gottfried Fritzsche gebauten Orgel in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis ist konträr zu demjenigen der Compenius-Orgel in der Bückeburger Stadtkirche gestaltet worden.²²² Zwar war bei beiden Instrumenten die Mittelachse klar durch den erhöhten Turm markiert worden, doch während sich in Bückeburg die äußeren Pedaltürme noch über den Mittelturm erheben und so einen Gegenschwung zur Wölbung der Decke schaffen, steigen in

²¹⁹Kießling 1995, S.162

²²⁰ Abb.31. Zur Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel grundlegend ist Möller 1987 mit verschiedenen Aufsätzen zur Baugeschichte, Ikonographie und Restaurierungskonzepte. Zur Baugeschichte auch Thöne 1963, S.61-68.

²²¹ Einen Überblick zur Baugeschichte gibt auch Kelsch / Lange 1984, S.13.

²²² Abb.32. Zur Geschichte der Orgel in der Wolfenbütteler Marienkirche vgl. Seebass 1987.

Wolfenbüttel die Türme und Felder treppenartig zur Mitte hin an und folgen dadurch dem Verlauf des Deckengewölbes über der Orgel. Zudem ist der Mittelturm noch überformt von einem dreiteiligen Oberwerk. Das Instrument besaß ursprünglich ein fünfteiliges Rückpositiv, das die Emporenbrüstung durchbrach und in seinem Verlauf dem großen Orgelprospekt folgte.²²³ Das Rückpositiv wirkte gleichsam als Bekrönung des auch innen als Triumphbogen ausgeformten Eingangsportales. Vielfältige Musikantenengel zierten die Gesimse.

Die 1601 bis 1615 errichtete Stadtkirche in **Freudenstadt** nimmt eine Sonderstellung ein.²²⁴ Sie war unter landesherrlicher Direktion von dem Baumeister Heinrich Schickhardt im Auftrag und unter der Berücksichtigung der Wünsche von Herzog Friedrich I. von Württemberg erbaut worden. Ihre Bedeutung erlangte sie durch ihre besondere Grundform als Winkelhakenkirche. Darüber hinaus bietet eine gedruckte Einweihungspredigt des Superintendenten Andreas Veringer von 1609 ein hervorragendes Zeitzeugnis.²²⁵ Veringer beschrieb in seiner Predigt akribisch die Ausstattung der Freudenstädter Kirche und deutete die einzelnen Ausstattungstücke in seinem Sinne aus.²²⁶

Die beiden im rechten Winkel zueinander angeordneten Flügel der Kirche waren unterschiedlich genutzt: der Nordflügel mit dem Hauptportal war der Gemeinde vorbehalten, der Ostflügel mit polygonalem Abschluss als Chorraum.²²⁷ Das liturgische Zentrum lag im Kreuzungsbereich der Flügel: die Kanzel befand sich in der äußeren, südwestlichen Ecke, die Orgel war an der Südwand aufgehängt, gegenüber der inneren Ecke des Winkelhakens und mit Ausrichtung zum Nordflügel. Der Altar stand im Raum zwischen beiden Prinzipalstücken und in der Verlängerung der Mittelachse des Nordflügels, gerade gegenüber der Gemeinde. Der östliche Chorflügel war nur mit dem Taufstein versehen. Der Fürstenstand befand sich zentral an der inneren Ecke, gegenüber der Kanzel. Dort verlief ein Verbindungsgang von

²²³ Das Rückpositiv war um 1760 entfernt und hinter die Orgel verlegt worden. Nach einer wechselvollen Geschichte wurde schließlich 1959 eine neue Orgel errichtet und das ursprüngliche Gehäuse von 1623 rekonstruiert (vgl. Seebass 1987, S.217ff).

²²⁴ Abb.33. Zur Freudenstädter Stadtkirche: Rommel/Kopp 1963, Fleischhauer 1971, S.288f, Lieske 1973, S.158ff sowie Wex 1984, S.91ff.

²²⁵ Veringer 1609.

²²⁶ Vgl. das Kapitel VII zur Rezeption der Orgel als liturgisches Musikinstrument.

²²⁷ Wex 1984, S.92f.

der Männerempore des Gemeinde-Nordflügels zur Schülerempore im Chor-Ostflügel.²²⁸

Die Orgel selbst, von dem blinden Stuttgarter Hoforgelbauer Konrad Schott gefertigt, ruhte schwalbennestartig auf einer eigenen Empore. Ihr Prospekt war aufgeteilt in drei Zonen, ein breiteres Mittelfeld und zwei schmalere Seitenfelder.²²⁹ An den Seiten befanden sich kannelierte korinthische Säulen, versehen mit metallenen Beschlägen. Als Schleierbretter waren im Mittelfeld wohl ein Schnitzrelief mit dem Motiv der Heilung eines Blinden und außen jeweils Rankenwerk angebracht. Über dem Spieltisch - die Orgel war hinterspielig - hatte Schott sich selbst abbilden lassen und mit lateinischen und deutschen Versen den Erbauer und dessen Blindheit erklärt.²³⁰

Offenbar war die Orgel mit Flügeltüren und Malereien versehen.²³¹ Die Motivik nannte Andreas Veringer in seiner Beschreibung der Kirche und Ausstattung in der Einweihungspredigt 1608:²³² außen waren einander gegenübergestellt das Motiv der göttlichen Erscheinung im Alten und im Neuen Testament mit den Darstellungen der Jakobsleiter und der Erscheinung auf dem Berg Tabor. Innen an den Flügeltüren, das heißt bei geöffneter Stellung ablesbar, waren die Geschichte der Judith und der Kampf der Schwangeren mit dem Teufel aus der Apokalypse aufgemalt. Der Prospekt war darüber hinaus mit Engelfiguren versehen und mit Spruchbändern zum Lobgesang Gottes.

Dem "Orgelfuß" schließlich waren Darstellungen aus dem Alten Testament in Verbindung mit Musik zugeordnet: König David, "welcher mit seiner Harpffen Gott zu Ehren / ein schönes Consistementini schlegt", Simson, "welcher ihme selber auff der Philister Landthauß das Requiem und Sterbeliedlein spilet" sowie Miriam mit den Israelitinnen, "und schlegt und singet / Gott zu Ehren / ein schönen Reygen und Siegliedlein".²³³ So waren hier alle möglichen Verwendungen der Musik in der

²²⁸ Ein Schema der ursprünglichen Disposition findet sich bei Rommel/Kopp 1963, S.6.

²²⁹ Fleischhauer 1971, S.289

²³⁰ Veringer 1609, fol. 12R, 13: "Haec ego Conradius Schottius feci Organa Caecius, His mentemque sonis offera cuncta Deo. Das ist / Diß Orgelwerck macht Conrad Schott / die gnad hat er allein von Gott. niemand hat ihm solchs demonstirt / Weil ihm sein Gesicht schon war verfürt / Im sibenden Jar seins alters gschwind / Durch grosses hauptweh ward er blind. Nun hat ihm Gott die Gnad auch geben / Discipul hat er gelehrt darneben. Da ward sein Aug / sein Kunst sein Ehr / Alles in allem / Gott sein Herr. Dem sey ewig Lob / Preiß und Ehr."

²³¹ Die Ausmalung erfolgte durch die Hofmaler Georg Donauer und Hans Jakob Spiegler (Fleischhauer 1971, S.289).

²³² Veringer 1609, fol.13, 13R.

²³³ Veringer 1609, fol.13R, 14.

christlichen Heilsgeschichte mit einbezogen: das Gotteslob, die musikalische Begleitung bei Tod und Auferstehung.

1848 war die Orgel an dieser Stelle abgebrochen worden. Ein neues Instrument wurde nun gerade gegenüber, anstelle des bisherigen Fürstenstandes aufgestellt.²³⁴ Aus der Sicht der Orgel ein nunmehr, vor allem aufgrund der Akustik, aber auch wegen des Erscheinungsbildes schlechterer Standort als der ursprüngliche Platz an der Südwand mit Ausrichtung zum Gemeinderaum. Die bisherige Orgelempore war nun Loge eines verdienten Bürgers geworden.²³⁵

²³⁴ Wex 1984, S.93 und S.223, Anm.378.

²³⁵ Rommel/Kopp 1963, S.10.

VI. Orgeln und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen

VI.1. Schmalkalden: Die Orgel im Dienst des “Neuen Bundes”

"Zu wissen, das heutt dato denn 22 Decemb. Ao x 86 Unnser g. f. unndt herr Landgraff Wilhelm zu Hessen sich mitt dem Erbarinn Danieln Meyern Orgelmachernn zu Göttingen, nach volgender maß. verglichenn hatt. Erstlich soll gedachtter M. Daniell seiner f. g. oder dero erbenn ein Orgelwergk in ihrer f. g. neu Schlos Capell zur Wilhelmsburgk über Schmalkaldenn uffs bestendigst und vleissigst als ihm möglich ist, zurichtenn".²³⁶

So begann der Vertrag zur Errichtung der Orgel für die Schlosskapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden zwischen dem hessischen Landgrafen Wilhelm IV. und dem Orgelmacher Daniel Meyer aus Göttingen.²³⁷

1583 war die zuvor gemeinschaftlich regierte Herrschaft Schmalkalden nach dem Tod des letzten Grafen der Henneberger, an den Landgrafen von Hessen gefallen. Kaum zwei Jahre später begann Wilhelm IV. (1532/1567-1592) in Schmalkalden ein neues Schloss zu errichten. Die nach ihrem Erbauer benannte Wilhelmsburg sollte vor allem für Jagdaufenthalte in den Sommermonaten genutzt werden. Die Grundsteinlegung erfolgte im März 1585. Fünf Jahre später war die Schlosskapelle fertig gestellt, sie wurde am 23. Mai 1590 eingeweiht. Die Arbeiten zur Ausstattung der Innenräume des Schlosses zogen sich über den Tod Wilhelms IV. 1592 hinaus und waren um 1598 durch seinem Sohn, Landgraf Moritz (1572/1592-1627/1632) beendet worden.²³⁸

Die Schlosskapelle, so wie sie unter Wilhelm IV. konzipiert worden war, stellt sich als ein längsrechteckiger Raum dar, der an drei Seiten von doppelgeschossigen Emporen umzogen ist.²³⁹ Diese werden von Pfeilern mit vorgeblendeten Pilastern getragen, unterbrochen jeweils durch eine Gebälkzone. Zwischen den Pfeilern sind Arkadenbögen eingespannt. Der obere Abschluss des Raumes ist als flache, in drei Joche unterteilte Korbbogendecke ausgeführt. Die einzelnen architektonischen

²³⁶ StA Marburg, 17e Schmalkalden Nr.3. Der gesamte Vertrag ist auch abgedruckt in: Haupt o.J./1, S.16, sowie Carspecken 1968, S.41.

²³⁷ Eine umfassende Monographie zu Leben und Werk von Daniel Meyer liefert Hart 1977. Hart schätzt das Geburtsjahr Meyers auf 1545-1550, er starb 1597.

²³⁸ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Wilhelmsburg in Schmalkalden: Handy o.J., S.6ff. sowie Handy 1991, S.11ff.

²³⁹ Abb.34.

Elemente sind mit ornamentalem, floralem und figürlichem Stuckwerk versehen.²⁴⁰ Der Fürstenstand nimmt die beiden Arkadenbögen auf der oberen Empore an der östlichen Schmalseite ein.

Gegenüber an der schmalen Westseite befinden sich, übereinander angeordnet, Altar, Kanzel und Orgel. Der Altartisch, der zusätzlich auch das Taufbecken in sich aufnimmt, steht frei vor der westlichen Schmalseite. Die von einem Pfeiler getragene Kanzel hingegen erhebt sich an der Westwand oberhalb der Brüstung des ersten Emporengeschosses. Die kleine, risalitartig vorspringende Sängerbühne der oberen Empore bildet zugleich den Schalldeckel der Kanzel. Darauf befindet sich, zurückversetzt und in eine Nische eingestellt, die Orgel.

Die drei Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Orgel sind zwar in ihrer vertikalen Ausrichtung in einer Achse übereinander angeordnet, doch werden sie in ihrer Anordnung räumlich gestaffelt: der Altartisch ist vor der Wand in den Raum gestellt, die Kanzel direkt an die Wand postiert. Die Orgel ist, nochmals zurückversetzt, in eine Nische in die Wand eingestellt. Die Anordnung aller drei liturgischen Prinzipalstücke in einer vertikalen Achse übereinander ist bestimmend für die Bedeutung der Schmalkaldener Schlosskapelle, gilt sie doch in der Forschung gemeinhin als derjenige sakrale Raum, in dem dies zum ersten Mal innerhalb der Geschichte des protestantischen Kirchenbaues in dieser Form verwirklicht worden war.²⁴¹

Dies stellten die äußeren Rahmenbedingungen dar, innerhalb derer die Orgel für die Schlosskapelle in Schmalkalden entstand. Der Vertrag beinhaltete ein manualiges Werk mit sechs Registern, dazuhin "ein guett Instrument vonn duppell seitenn, das soll mitt dem Prinzipall und grossen Regall Unisonum habenn, dartzue soll er hinnein machenn, einenn guetenn Tremulanten, unndt auch einn guett Vogell gesannng".²⁴² Zu den herkömmlichen Orgelregistern trat demzufolge zusätzlich, ebenfalls von der Manualklavatur aus, ein zu bespielendes Saiteninstrument sowie, für besondere Effekte und solistisches Spiel vorgesehen, ein Tremulant und ein Vogelsang. "Solches alles soll er mit Vleiß fertigen , mit Holz, Bley, eysenn,

²⁴⁰ Eine detaillierte Beschreibung liefert Handy o.J., S.28ff. An dieser Stelle sollen im Wesentlichen nur diejenigen Elemente Erwähnung finden, die im Zusammenhang mit dem Erscheinungsbild der Orgel von Bedeutung sind.

²⁴¹ Vgl. Kapitel III zu den Lösungen zur Integration der Orgel im Raum in der Praxis des protestantischen Kirchenbaus.

²⁴² StA Marburg, 17e Schmalkalden Nr.3. Die sechs Reister im einzenen: Gedackt 8', Principal 4' (Prospekt), Octave 2', Zimbel, Regal 4', Regal 2'.

Flügeln, verguldt und allem was darzue gehört auff's vleißigste, daß er vom dato an über ein Jahr könne lieffern unndt sorgenn, solches auch ein Jahr gewehren".²⁴³ Für das gesamte Orgelwerk wollte der Landgraf dem Orgelmacher Meyer nach Fertig- und Aufstellung der Orgel in der Kirche die Summe von dreihundert Talern gewähren. Die Orgel sollte laut Vertrag bis Dezember 1587 fertig gestellt sein.

Ob Daniel Meyer die Orgel fristgerecht fertig stellen konnte, ist nicht bekannt. In einer Anweisung des Landgrafen an den Baumeister Hans Müller im November 1589 schließlich war innerhalb der Ausmalung der Kapelle auch von der Gestaltung der Orgelflügel die Rede. So sollte Müller anweisen, dass "Meister George der Mahler sich mit Vergöldung der Capellen sehr eylle" und auch "den andern Mahler Christoffeln mit ernst sagen, das er gedenckt undt die flügell zu der Orgell auß der Kunst undt also fertige, damit wir darmit zufrieden sein können, undt gedachte solche Arbeytt also schattiren, damit sie auß sehe alß wens vor hundert Jahren gemaldt worden".²⁴⁴

Die Orgel der Schlosskapelle in Schmalkalden präsentiert sich als ein Werk mit einer Prospektgliederung, die vor allem für die Orgelwerke des 17. und auch des 18. Jahrhunderts grundlegend war.²⁴⁵ Der Orgelprospekt setzt sich zusammen aus einem großen, runden Mittelturm, zwei äußeren, niedereren Spitztürmen und jeweils dazwischenliegenden, kleineren Flachfeldern.

Außergewöhnlich an dem Instrument ist weniger die Größe oder die Formgebung des Prospektes, sondern vielmehr die Verwendung der Materialien und die Ausgestaltung. So verwendete Daniel Meyer für den Bau der Pfeifen ausschließlich Holz, auch für den Principal 4', dessen Pfeifen teilweise im Prospekt stehen. Die Prospektpfeifen sind, wie bereits im Vertrag festgehalten worden war, auf ihrem Deckblatt mit Elfenbeinplatten belegt, zusätzlich sind die Labien vergoldet.²⁴⁶ In die Schleierbretter eingewoben sind neben Blatt- und Rankenwerk auch Fabeltierköpfe.

Die Gestaltung des Untergehäuses wird bestimmt von Elementen der Säulenarchitektur, denn der Spieltisch wird gerahmt von jeweils zwei vorgeblendeten Pilastern. Die triglyphenähnlichen Verzierungen, einschließlich der Anlehnung an

²⁴³ StA Marburg, 17e Schmalkalden Nr.3.

²⁴⁴ StA Marburg, 17e Schmalkalden Nr.5.

²⁴⁵ Abb.35.

²⁴⁶ Wie Carspecken 1968, S.25 zurecht bemerkt, war dies kein ausgesprochen singulärer Fall, so waren auch die Orgeln von Esaias Compenius, ab 1605 "Fürstl. Braunschweig. Orgel- und Instrumentenmacher" für Schloß Hessen 1605/10 (1617 nach Frederiksborg/Dänemark) und für die Stadtkirche Bückeburg 1615 mit Elfenbein belegt. (Art. "Compenius" in: MGG, Bd.2, Sp.1590ff.)

die darunterliegenden Regulae am Kranz, der das Unter- vom Obergehäuse trennt, weben die Charakteristika der dorischen Ordnung mit ein.²⁴⁷ Sie nehmen Bezug zu dem mit Triglyphenmotivik durchsetzten Rollwerk an den Ecken der vorkragenden Sängerbühne und an den Emporenbrüstungen. Diese Motivik tritt ebenfalls jeweils zwischen den Bändern der lateinischen Inschriften auf, in der Gebälkzone über den Scheitelpunkten der Arkadenbögen des Erdgeschosses.

Die Flügeltüren der Orgel sind außen mit musizierenden Frauengestalten und Putti versehen.²⁴⁸ Sie sind in geschlossenem Zustand sichtbar, zu jenem Zeitpunkt, wenn die Orgel nicht gebraucht wird. Die äußere Bemalung der Flügeltüren verweist, auch wenn die Orgel nicht spielt, oder vielmehr gerade dann auf die Funktion der Orgel als Musikinstrument, das den Lobpreis der himmlischen Musik widerspiegelt. Dies verdeutlichen die Wolkenschleier in Zusammenhang mit den Figurendarstellungen.

Die Instrumente, die von den Musen gespielt werden - Streich-, Blas-, Schlag- und Zupfinstrumente - finden sich wiederum auch im Instrumentarium einer Hofkapelle und vermitteln so zwischen weltlicher, höfischer und sakraler, himmlischer Musik. Wohl zurecht wird in Zusammenhang mit der Registerzusammenstellung der Schmalkaldener Orgel darauf hingewiesen, dass diese "neben sakralen auch konzertanten Zwecken diene".²⁴⁹ Dabei könnte vor allem das geplante, an die Orgel angebaute und von dieser aus bespielbare Saiteninstrument zum solistischen Gebrauch, wie auch zur Continuobegleitung der Hofkapelle gedacht gewesen sein.

Die Innenseiten der Flügeltüren erschließen sich dem Betrachter erst dann, wenn die Orgel geöffnet, d.h. gespielt wird, wenn sie erklingt. Sie zeigen Darstellungen aus dem Alten Testament: die Bedrohung Davids durch Saul auf der einen Seite, sowie gegenüber den Zug der Bundeslade.²⁵⁰ Beide Motive sind nicht zufällig gewählt, sie werden jedoch erst aus dem Gesamtzusammenhang deutlich, bringt man sie in Verbindung mit der Ikonographie des Kirchenraumes.

Der Altar wird von den Symbolen der vier Evangelisten getragen. Diese finden sich wieder an der gegenüberliegenden Seite, über den Bogenöffnungen der oberen Empore, an jener Stelle, wo sich der Fürstenstand befand.²⁵¹ Am Kanzelkorb ist das

²⁴⁷ Abb.36.

²⁴⁸ Abb.37.

²⁴⁹ Haupt o.J./1, S.15. Darauf deuten vor allem die Verwendung des Tremulanten und Vogelsangs hin.

²⁵⁰ Abb.35.

²⁵¹ Abb.38.

Pfingstereignis dargestellt und an dem darüberliegenden, gleichzeitig als Schalldeckel der Kanzel dienenden Erker der Orgelempore sind die beiden Gesetzestafeln abgebildet.²⁵² So ist der untere Teil des liturgischen Zentrums, Altar und Kanzel, dem Neuen Testament vorbehalten, während darüber die Emporenbrüstung und die Orgel Bereiche des Alten Testamentes abbilden. Insofern bildet der Erker unter ikonographischen Aspekten eine Schwelle, andererseits vermittelt er in architektonischer Hinsicht, ist er doch gleichzeitig dem Funktionsbereich der Kanzel - als Schalldeckel -, und der Orgel bzw. Kirchenmusik - als Sängertribüne - zuzuordnen.

Stehen die Gesetzestafeln des Moses an der Sängerempore für die Kirche des Alten Bundes im Alten Testament, so ist es das Pfingstereignis an der Kanzel, das im Neuen Testament als Neubeginn der Kirche gilt. Inmitten der Apostel und Frauen thront Maria als Ecclesia, Personifizierung der neuen Kirche. Auch die Symbole der vier Evangelisten, als Stützen und Träger, als Basis des Altartisches und damit des Abendmahles, stehen stellvertretend für das Neue Testament. In diese christologischen Zusammenhänge wird die Orgel mit einbezogen, ihre Flügeltüren wirken gleichsam als erhöhtes Altarblatt. Die Darstellung der Bundeslade auf dem rechten Orgelflügel, Symbol des Abendmahles, nimmt Bezug zum Altar. Die Beziehung zu den Gesetzestafeln des Moses ergibt sich allein dadurch, dass es gerade jene waren, die in der Lade transportiert wurden. So besteht in der Aussage der Orgel und der Erkerbrüstung eine enge Verbindung.

Zwei Bibelstellen können für den hier abgebildeten Zug der Bundeslade herangezogen werden. Jedes Mal war es die Musik, der dabei eine Schlüsselrolle zukam. Zum einen war es die Einnahme Jerichos durch Josua und den Israeliten: sieben Priester mit Posaunen schritten vor der Bundeslade her. Vor den Priestern gingen die Krieger der Israeliten, hinter der Lade folgte das übrige Volk nach.²⁵³ Durch den Schall der Posaunen wurde die Mauer Jerichos zum Einsturz gebracht, Sinnbild für die Macht der Musik.

Zum anderen war es diejenige Stelle, an der David die Bundeslade nach Jerusalem führte, um sie zuerst in der Stiftshütte aufzustellen, um später schließlich im Tempel Salomos an ihren endgültigen Aufstellungsort zu gelangen.²⁵⁴ Auch hier wurde sie

²⁵² Abb.39.

²⁵³ Josua 6, 1-20.

²⁵⁴ Einzug nach Jerusalem: 2. Samuel 6, 12-17, sowie 1 Chronik 15, 1-29. Transport in den Tempel und Einweihung: 1 Könige 8

mit Musik begleitet, jedoch noch wesentlich umfangreicher. Neben den sieben Priestern der Leviten, die Posaunen und Trompeten spielen und der Lade vorangehen, waren es zusätzlich levitische Sänger und Instrumentalisten mit Zimbeln, Psaltern und Harfen, die den Zug begleiteten. So wurde hier an jener Stelle eine biblische Szene geschildert, an der auch realiter in der Schlosskapelle in Schmalkalden Musik durch ein Instrumentalensemble und einen Sängerchor, und schließlich auch durch die Orgel selbst erklang.

Der Transport und die Aufstellung der Bundeslade in Jerusalem war jedoch gleichzeitig ein politischer Akt.²⁵⁵ Indem David die Lade, Symbol der Königsherrschaft Gottes und des alten Stämmebundes, nach Jerusalem schaffte, wies er ihr einen festen und dauerhaften Platz zu und wählte zugleich diese Stadt als seinen Residenzort. Durch die Bundeslade festigte er gleichzeitig seine Herrschaft und seine Macht. Sie wurde zum Symbol seines neuen Bundes. Die Bundeslade war somit Zeichen der Legitimation der Herrschaft Davids und seiner Dynastie, gleichzeitig aber auch Grundstein israelitischer Liturgie, d.h. sie verknüpfte in sich politische und religiöse Bedeutung.

Diese Darstellung bezieht damit auch den gegenüberliegenden Flügel der Orgel ein. Dort ist die alttestamentarische Szene abgebildet, als Saul mit der Lanze nach David warf, nachdem dieser auf der Harfe gespielt hatte, worauf David die Flucht ergriff.²⁵⁶ Die beiden Gegenpole Saul und David galten als Personifizierung des Alten (Saul) und Neuen Bundes (David).

So wurden hier zwei Szenen aus dem Leben Davids wiedergegeben: dessen Bedrohung und Flucht, danach jedoch der Triumph mit dem Einzug der Bundeslade. Dass gerade Geschichten mit der Figur des Davids für die Illustration der Orgelflügel ausgewählt wurden, hing mit der Verknüpfung der Attribute zusammen, die in dessen Person begründet lagen: David war die alttestamentarische Personifizierung von herrschaftlichen und musikalischen Konnotationen.²⁵⁷ Mit der Figur Davids war somit eine Identifikationsfigur präsent, die sich hervorragend in den Rahmen eines im herrschaftlichen Kontextes stehenden, protestantischen Sakralraumes fügte.

²⁵⁵ Zum politischen Gehalt vgl. Maier 1964, S.49ff, S.60ff sowie Seow 1989, S.1ff.

²⁵⁶ 1. Samuel 18, 10-11.

²⁵⁷ Daß die mit der Person Davids verknüpfte Motivik bestens dazu geeignet war, in einen herrschaftlichen Kontext integriert zu werden, zeigt zudem die für noch 1637 und 1652 belegte Ausstattung des Speisesaals im Kasseler Schloss, dem sogenannten "Küchen-Saal", von Tapisserien mit Szenen aus dem Leben Davids. Vgl. Heppe 1995, S.134.

Die vollständige Bedeutung der dargestellten biblischen Szenen wird aber erst dann deutlich, wenn man die ursprüngliche Emporengestaltung der Schlosskapelle mit einbezieht. Hier zog sich ursprünglich in den Brüstungsfeldern rings umher ein Bilderzyklus, der sich kritisch mit Rom und dem Papsttum auseinandersetzte: die "Antithesis Christi et Papae".²⁵⁸ Diese Bildabfolge war versehen mit erklärenden Texten, in einer Kombination von teilweise lateinischen Hexametern und frei erklärenden deutschen Versen von dem jungen Landgrafen Moritz verfasst, wohl nach der Vorlage einer 1522 bzw. 1527 gedruckten, von Melancthon kommentierten Cranachschen Holzschnittfolge.²⁵⁹ Unter den Brüstungsfeldern war jeweils zusätzlich ein thematisch zugehöriges Zitat aus der Bibel und aus den Schriften verschiedener Kirchenväter oder aus den Beschlüssen des Tridentinums angebracht.

Bezieht man die Gestaltung der Prinzipalstücke in die antikatholische und antipäpstische Ausgestaltung des Gesamtraumes mit ein, so bekommt diese noch einmal einen besonderen, weil politischen Charakter: der neue Bund Davids im Alten Testament wird zur neuen protestantischen Union. Die Bundeslade als deren Symbol, als retrospektiver Verweis auf den Sieg über die Philister und auch als Hinweis auf ihren Aufbewahrungsort, die Stiftshütte und in deren Nachfolge der neu erbaute Tempel Salomos fügt sich in den Kontext der Schmalkaldener Schlosskapelle. Sie selbst wurde somit zum Sakralraum des neuen, protestantischen Bundes und steht in direkter Nachfolge des Gründungsbaus der christlichen Kirche.

Mit dem Text des Psalm 132, der mit den genannten Bibelstellen zum Einzug der Bundeslade in Verbindung steht, wird deutlich, dass hier herrschaftliche Thematik und Kirchenbau dargestellt und miteinander verwoben wurde.²⁶⁰ Die Pfingstdarstellung als neutestamentarische Darstellung der Begründung der neuen

²⁵⁸ Geisthirt 1881, II.Buch, S.70ff.

²⁵⁹ Genaue Beschreibungen zu Herkunft, Aufbau und zur weiteren Geschichte der Darstellungen liefern Gerland 1891, S.190ff, sowie sich auf die Informationen Gerlands stützend Kümmel 1996, S.45.f. Die Bilder wurden demnach 1608 von Landgraf Moritz entfernt und nach Rotenburg gebracht. Von dort aus gelangten sie 1641 nach Gotha, wo sie noch 1716 von Geisthirt gesehen worden sind. Ihr weiteres Schicksal ist ungeklärt.

²⁶⁰ Seow 1989, S.2: "Psalm 132 is commonly accepted as a liturgical text or as containing liturgical texts used in conjunction with David's procession of the ark".

Psalm 132,: "...(4) Ich will meine Augen nicht schlafen lassen / noch meine Augenlider schlummern, (5) bis ich eine Stätte finde für den Herrn, / zur Wohnung dem Mächtigen Jakobs. ... (8) Herr, mache dich auf zur Stätte deiner Ruhe / Du und die Lade deiner Macht! ... (11) Der Herr hat David einen Eid geschworen, / davon wird er sich wahrlich nicht wenden: Ich will dir auf deinen Thron setzen / einen, der von deinem Leibe kommt. (12) Werden deine Söhne meinen Bund halten / und mein Gebot, das ich sie lehren werde, so sollen auch ihre Söhne / auf deinem Thron sitzen ewiglich. (13) Denn der Herr hat Zion erwählt, / und es gefällt ihm, dort zu wohnen. ..."

Kirche an der Kanzel als dem Ort der Verkündigung des Wort Gottes, wichtigstes protestantisches Ausstattungsstück, ist zentraler Kernpunkt der Gesamtaussage. Grundlage des protestantischen Kultus und Abendmahles ist das Evangelium, Text der vier Evangelisten, die den Altartisch tragen. Die Orgel wurde aufgrund ihrer Flügeltüren in deren Wirkung als Altarflügel unmittelbar in den Gesamtkontext mit einbezogen. Dass dabei eine Thematik gewählt wurde, die auch eine musikalische Komponente beinhaltete, band sie in ihrer Funktion als Musikinstrument in den Sakralraum mit ein.

Das Orgelwerk für die Schlosskapelle in Schmalkalden war jedoch nicht das einzige Instrument, das der Göttinger Orgelmacher Daniel Meyer für Landgraf Wilhelm IV. und nach dessen Tod für seinen Sohn, Landgraf Moritz erstellte.

Bereits 1573-1575 und 1575/76 hatte der Landgraf zwei Orgelwerke für das Schloss in Kassel bei Meyer in Auftrag gegeben.²⁶¹ Beide besaßen, wie später im Vertrag zur Orgel der Schlosskapelle in Schmalkalden auch vermerkt, neben etlichen Registern ein Saiteninstrument, das konstruktiv mit dem Positivmanual verbunden und von diesem alternativ zusammen oder einzeln bespielbar war.

Der Bericht des Henrich von Caltenbergk an den Landgrafen über den Stand der Arbeiten an einer neuen Orgel bei Daniel Meyer, datiert auf den 3. April 1589 wies noch ein drittes, in Auftrag gegebenes Instrument aus.²⁶² Dadurch, dass darin ein vertraglich vereinbartes Pedal erwähnt wurde, kann es sich nicht um die noch im Bau befindliche, nach Schmalkalden bestimmte Orgel gehandelt haben.²⁶³ Doch hatte das in dem Bericht erwähnte Orgelwerk ebenfalls mit Elfenbein belegte Prospektpfeifen und auch hier ist wiederum von einem "Seittenwerck" die Rede.²⁶⁴

²⁶¹ Carspecken 1968, S.24.

²⁶² StA Marburg, 4b 46 Nr.2. Carspecken 1968, S.25 deutet dieses Instrument als drittes, von Landgraf Wilhelm bei Meyer in den Jahren 1588/89 in Auftrag gegebenes, für das Kasseler Schloß bestimmte Orgelwerk.

²⁶³ StA Marburg, 4b 46 Nr.2: "... dann er ein pedual unndt mehres dan der Reces mitt sich bringe, daran gemachet, wie solches Thomas der Orgelist gesehen ..." Aufgrund der Erwähnung des Pedales schließt Hart 1977, S.129 auf eine Aufstellung des Instrumentes für einen größeren Raum. Trotzdem ist eine kammermusikalische Verwendung genauso denkbar.

²⁶⁴ StA Marburg 4b 46, Nr.2: "... So erfinde ich, das die Helffenbeinen Pfeiffen, wie auch die anderen zum gantzen werck mehrentheils, neben den Belgen unndt Seittenwerck fertig. Die Helffenbeinen Pfeiffen auch fornen her gantz fertig, undt von einem Bein zusammen gesezt, doch noch nicht alles gestimmt gewesen. Habe aber das kleine Fleuttwerck alleine, und darnach mit den Seytten zusammen gehörrt. Lauttet starck genug, undt lieblich doch leichtfertig zu schlagen"

Für die Schlosskapelle in Kassel schließlich hatte Landgraf Wilhelm IV. 1592 ebenfalls von Daniel Meyer eine neue Orgel bauen lassen.²⁶⁵ Darin wurden jedoch, im Gegensatz zu den vorhergehenden Instrumenten, keine mit Elfenbeinplatten belegten Prospektpfeifen mehr erwähnt, sondern "Ein Principal von hubschen zinnern Pfeiffen".²⁶⁶ Gegenüber dem Instrument der Schlosskapelle in Schmalkalden war dieses Orgelwerk jedoch wesentlich vergrößert. So waren in dem Vertrag insgesamt zwölf Register im Manual vereinbart worden, zusätzlich aber noch ein Pedalwerk mit vier Registern. Auch für die Schlosskapelle in Kassel waren, wie schon in Schmalkalden, die Nebenregister Tremulant und Vogelsang vorgesehen. Wieder wurde in der Registeraufstellung "ein geduppelt Saittenwerck" aufgeführt, diesmal jedoch tauchte diese Bezeichnung ebenfalls auch unter den Pedalregistern auf.²⁶⁷

Es ist unklar, ob das in diesem Kontrakt geplante Instrument realisiert wurde, da Landgraf Wilhelm IV. bereits kurze Zeit später starb.²⁶⁸ Sollte es jedoch zur Ausführung gekommen sein, schien dieses Instrument jedoch nicht allzu lange den Ansprüchen von Landgraf Moritz genügt zu haben. Bereits 1619 vermerkte Praetorius für die "Schloß Kirchen" in Kassel eine zweimanualige Orgel mit insgesamt zwanzig Registern.²⁶⁹ Diese war 1608 bis 1609 von den Gebrüdern Scherer aus Hamburg errichtet worden.²⁷⁰ Doch nicht nur für die Schlosskapelle, auch für die städtischen "Freyheiter Kirchen" (der Martinskirche) und "Brüder Kirchen" ließ Landgraf Moritz von eben jenen Orgelbauern Orgelwerke errichten: "In Hessen seynd uff des Herrn Landgrafen daselbst auffgewandte Unkosten drey vornehme Orgeln von den Hamburgern (wie sie bey uns genennet werden) innerhalb fünff Jahren erbawet und uffgerichtet worden".²⁷¹

Noch ein sechstes Orgelwerk fertigte Daniel Meyer im Auftrag der hessischen Landgrafen. Nach dem Tod Wilhelms IV. 1592 war es sein Sohn Moritz, der 1594 mit Meyer einen Kontrakt über den Bau einer Orgel für die Schlosskapelle in

²⁶⁵ StA Marburg 4b 46, Nr.2. "das ehr Uns ein Orgelwerck in Unser SchloßCapell zu Cassell zurichten Undt verfertigen soll." Die Disposition ist abgedruckt bei Carspecken 1968, S.25 und Bernsdorff-Engelbrecht 1967, S.116.

²⁶⁶ StA Marburg 4b 46, Nr.2.

²⁶⁷ StA Marburg 4b 46, Nr.2. Im Pedal mit der Bezeichnung "ein Duppel saitten werck".

²⁶⁸ Der Vertrag ist datiert auf den 17. August 1592, Landgraf Wilhelm IV. starb am 25. August 1592.

²⁶⁹ Praetorius 1619, S.184.

²⁷⁰ Carspecken 1968, S.27.

²⁷¹ Praetorius 1619, S.183. Carspecken 1968, S.27 nennt für den Bau dieser drei Scherer-Orgeln den Zeitraum 1607-1612, so daß die Orgel für die Schloßkirche entweder parallel zu einem der beiden anderen Instrumenten gebaut wurde, oder als zweites Werk.

Rotenburg abschloss.²⁷² Von der Registeranzahl her war dieses Instrument etwas kleiner als dasjenige der Kasseler Schlosskapelle. Aufgelistet wurden sechs Manual- und vier Pedalregister. An erster Stelle der Disposition wurde ein "Principal von Agtstein" genannt.²⁷³ Was damit gemeint war, geht aus der Auflistung derjenigen Materialien hervor, die Landgraf Moritz auf eigene Kosten bereitstellen wollte. Neben den üblichen Materialien, wie Zinn, Blei, Messing und Eisen wurden auch "Kohlen, Leim, Ledder, Pergament, Papier, Agatstein" aufgezählt.²⁷⁴ Demnach sollten die Prospektpfeifen in Rotenburg mit Achat versetzt sein.

In der Beschreibung der Schlosskapelle in Rotenburg von Johann Jost Winckelmann 1697 wurde noch ein anderes Material genannt: "auch hat es darin [...] eine schöne Orgel mit einem von schwarzen Ebenholz gemachten principal Stimmwerck gehabt / welches aber von dem leidigen landverderblichen Krieg sehr verwüstet worden".²⁷⁵ Damit bekommt jedes Instrument der drei landgräflichen Schlosskapellen einen unterschiedlichen Charakter. Wurden die Prospektpfeifen in Schmalkalden mit Elfenbein belegt, so war in Kassel ein Zinnprospekt vorgesehen, während in Rotenburg, und dies ist wohl am außergewöhnlichsten, Ebenholz für den Prospekt verwendet wird, der, so scheint es zumindest vorgesehen gewesen zu sein, möglicherweise zusätzlich mit Achat verziert werden sollte.

Weiterhin geht aus der Schrift hervor, dass auch diese Orgel, so wie bereits in der Schlosskapelle Schmalkalden, mit Flügeltüren ausgestattet werden sollte. Der Landgraf sicherte zu, "die Schreiner Arbeit, Mahlwerck undt Glasswerck zu den

²⁷² StA Marburg 17e Kassel 277. Der Vertrag ist datiert auf den 29. Juli 1594.

²⁷³ StA Marburg 17e Kassel 277, fol.2. Anders als in den Dispositionen von Schmalkalden und Kassel wurden hier die Register nach Gruppen entsprechend der Tonhöhe zusammengefaßt. So sind verzeichnet: im Manual unter: "Cohr Recht in unisono: Principal von Agtstein, Gedackt von Holz, Regall mit holzern Überstuckenn" und unter "Octava ubers Principal in Unisono: Principall von Holz, Gedackt von holz, Schalmey von holzern Überstuckenn"; im Pedal unter "Octava unders Principal in Unisono: Duppelsaitenn, Principall von Zin, Undersaz von Bley, Posaunen mit holzern Überstucken".

Geht es in dieser Arbeit vornehmlich um die Prospektgestaltung, sollen an dieser Stelle doch einige Bemerkungen zu der Andersartigkeit dieser Disposition gegenüber denjenigen in Kassel und Schmalkalden stehen. Zunächst fällt auf, daß im Pedal zwei Metallregister ("Principal" und "Undersaz") vorgemerkt werden. Darüber hinaus ist ein vermehrtes Variieren der Zungenregister festzustellen. Sind in Schmalkalden, wie auch in Kassel im Manual, Regalregister in verschiedenen Tonlagen vorhanden, in Kassel tauchen immerhin dann im Pedal Trompete und Posaune auf, so werden in Rotenburg im Manual neben dem Regal noch eine "Schalmey" und im Pedal, wie in Kassel, eine Posaune genannt. Das angehängte Saiteninstrument in Kassel war noch jeweils von Manual und Pedal aus bespielbar, in Rotenburg tauchte es nur im Pedal auf.

²⁷⁴ StA Marburg 17e Kassel 277, fol.2.

²⁷⁵ Winckelmann 1697, S.267. Winckelmann weiter: "Die itzige Orgel ist mit wollautenden lateinischen / zu Gottes Lob ausbreitenden Versen gezieret". Diese anlässlich der Renovierung der Orgel 1651 durch den Orgelbauer Israel Gellinger in der Regierungszeit des Landgrafen Hermann angebrachten Verse werden bei Lucae 1708, S.52f ausführlich genannt.

Flugeln, uf ihrenn Kostenn zu Rottenberg machenn, unndt dieselbige durch deroselbenn Rentmeisternn daselbst, sonderlich bezahlen lassenn".²⁷⁶ Meyer sollte schließlich das Instrument bis Michaelis 1595 soweit fertig haben, "also das solch werck gesetzt, gestimmt unndt geschlagen werdenn kan".²⁷⁷

Die genauen Baudaten der Schlosskapelle in Rotenburg sind nicht bekannt. Der Ausbau weiterer Teile des Rotenburger Schlosses wird ab 1570 datiert, der Flügel zur Fulda hin mit der Schlosskapelle schien 1607 fertig gestellt zu sein.²⁷⁸ Somit fiel die Errichtung der Wilhelmsburg zeitlich in die bereits währenden Bauarbeiten am Schloss in Rotenburg. Das einzige Datum, das mit der Kapelle selbst in Verbindung steht, ist 1581. Diese Jahreszahl stand über dem Portal der Schlosskapelle.²⁷⁹ Im Unterschied zur Schlosskapelle in Schmalkalden waren die Prinzipalstücke in Rotenburg anders angeordnet. Auch hier hatte die Kapelle einen längsrechteckigen Grundriss, doch durch die Anordnung von Altar und Kanzel am Mittelpfeiler der Längswand wird die Kapelle zum quergerichteten Längsraum. Die Orgel befand sich gegenüber der Fürstenloge auf der Empore einer Schmalseite.²⁸⁰

In der Forschung zur Geschichte des protestantischen Kirchenbaus wird gemeinhin, vor allem begründet durch die verschiedenartige Anordnung von Altar, Kanzel und Orgel, eine Entwicklungslinie von Rotenburg nach Schmalkalden gezogen, der Sakralraum in Rotenburg also zeitlich vor demjenigen in Schmalkalden angesetzt.²⁸¹ Dass der Vertrag zum Bau der Orgel für die Rotenburger Schlosskapelle zeitlich nach der Errichtung der Orgel für die Schlosskapelle in Schmalkalden liegt, ist jedoch kein Indiz für die zeitliche Abfolge der Bautätigkeiten an den Räumen selbst. Es ist ebenfalls denkbar, dass in der Rotenburger Schlosskapelle die ersten Jahre über, vor dem Bau der Hauptorgel, ein kleines Positiv gestanden hatte.

Vielfach ist bereits auf die Beziehung von Landgraf Wilhelm IV. und noch in stärkerem Maße von dessen Sohn, Landgraf Moritz, zur Musik hingewiesen worden.²⁸² Moritz verfasste selbst Kompositionen für den geistlichen und weltlichen

²⁷⁶ StA Marburg 17e Kassel 277, fol.2.

²⁷⁷ StA Marburg 17e Kassel 277, fol.2.

²⁷⁸ Kramm 1934, S.179 und Ortmüller 1970, S.21.

²⁷⁹ Kramm 1934, S.181.

²⁸⁰ Kramm 1934, S.180f.

²⁸¹ Kramm 1934, S., sowie Großmann 1990, S.134ff.

²⁸² So u.a.: Zulauf 1902; Blume 1931; Engelbrecht 1958; Heppe 1995, S.114; Kümmel 1996, S.18; Schmidt 1997.

Gebrauch.²⁸³ Er war, wie wohl schon sein Vater auch, neben verschiedenen anderen Instrumenten auch des Orgelspiels kundig.²⁸⁴ So berichten zeitgenössische Quellen, dass Moritz sowohl zu offiziellen Anlässen als auch zum privaten Gebrauch die Orgel spielte.²⁸⁵ Es braucht demzufolge an dieser Stelle kaum noch erwähnt zu werden, in welchem Maße durch die Landgrafen das kulturelle Leben und darin die Musikpflege am Kasseler Hof gefördert wurde. Bedeutende Musiker wurden an den Hof geholt und dort, aber auch auf Studienreisen ausgebildet.²⁸⁶ Die bereits in beträchtlichem Umfange unter Wilhelm IV. bestehende Hofkapelle wurde durch Moritz noch weiter ausgebaut und vergrößert. Zu besonderen Anlässen mussten die Musiker auch nach Schmalkalden reisen und dort aufspielen.²⁸⁷

Ein umfangreiches Instrumentarium am Kasseler Hof war die Konsequenz der bedeutenden Musikkultur. Im 1613 erstellten Inventar der im Kasseler Schloss vorhandenen Musikinstrumente wurden neben einem Regal noch 4 zur Hofkapelle gehörige Orgeln aufgeführt: je ein Instrument in "unsers g.f. undt Herrn gemach" und im "neuen gemach", eine Orgel im "Roden Stein" und eine weitere im "Küchen Sahl".²⁸⁸ Es befanden sich demnach im Schloss Instrumente zum Gebrauch in den landgräflichen Gemächern als auch in Speise- und Festsälen. Die Orgel in der Schlosskapelle mit eingeschlossen, waren zu diesem Zeitpunkt also insgesamt fünf Orgelwerke im Schlossbereich vorhanden, eine sicherlich ungewöhnlich zu nennende hohe Anzahl, die auf eine Neigung von Landgraf Moritz zu diesen Instrumenten und ihrer Musik hindeuten mag.

Zieht man nun diese verschiedenen Aspekte zur Betrachtung der Orgel in der Schlosskapelle in Schmalkalden hinzu, so bekommen ihre Gestalt und ihr Aufstellungsort einen besonderen Charakter: das Orgelwerk wurde in den betont antikatholischen und antipäpstischen Charakter der Kapelle mit eingebunden, sowohl durch die Gestaltung der Innenseiten der Flügeltüren mit der herrschaftlichen Thematik und der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund, als auch ihrem

²⁸³ So sind von Moritz sowohl Vertonungen der Psalmen Davids als auch Kompositionen weltlicher Madrigale und Tänze bekannt. Vgl. hierzu die oben angeführten Literaturhinweise.

²⁸⁴ Carspecken 1968, S.16 und S. 24.

²⁸⁵ Lemberg 1994, S.54, nach einem Reisebericht Anfang des 17. Jahrhunderts von Henry Peachem. Auch Geisthirt berichtete vom Orgelspiel Moritz' in Schmalkalden (Geisthirt o.J., IV.Buch, S.73).

²⁸⁶ So sind mit dem Hof in Kassel die Namen Georg Otto (als Lehrer von Landgraf Moritz), Valentin Geuck und Heinrich Schütz verbunden. Schütz betrieb auf Veranlassung von Moritz Studien 1609-1612 bei Giovanni Gabrieli in Venedig (vgl. Heinemann 1997).

²⁸⁷ Geisthirt o.J., V.Buch

²⁸⁸ StA Marburg, 4b 46a Nr.5, fol.12: "Verzeichnis aller unsers hochl. Fürsten und Herren musicalischen positif und Instrumente alhier im fürstlichen Hauße Caßell".

Ort über Altar und Kanzel, der im Gegensatz stand zum traditionellen, katholischen Standort gegenüber dem liturgischen Hauptbereich. Der Aufstellungsort war jedoch mit bestimmt von der Ausrichtung auf den Fürstenstand, auch in Zusammenhang mit der subjektiven musikalischen Neigung des Landgrafen.

Dass, wie Geisthirt Anfang des 18. Jahrhunderts zu berichten weiß, 1588 die Akustik der Kapelle von verschiedenen Orten aus getestet wurde, um den optimalen Platz für die Aufstellung der Sänger und Instrumentalisten zu finden, spricht für die Bedeutung, die Landgraf Wilhelm der Musik im Kirchenraum zumaß.²⁸⁹ Indem der Landgraf die Orgel auf gleicher Höhe gegenüber dem Fürstenstand anordnete, verschaffte er sich den visuell, wichtiger aber noch akustisch besten Platz in dem Kirchenraum. Auch wenn die Orgel stumm war, oder vielmehr gerade dann, wenn sie ihren eigentlichen Aufstellungszweck, die Erzeugung von Musik, nicht erfüllte, visualisierten die in diesem Moment geschlossenen Flügeltüren ihre Funktion und damit ihre Legitimation im Kirchenraum: den Lobpreis der himmlischen Musik und das (Zusammen-)spiel mit der irdischen, fürstlichen Hofkapelle.

²⁸⁹ Geisthirt o.J., II.Buch, S.67.

II.2. Weimar: Station auf dem "Weg zur Himmelsburg"

In seinen Annalen des "Chur= und fürstlichen Hauses Sachsen / Ernstin= und Albertinischer Linien" von 1701 berichtete Johann Sebastian Müller unter dem Datum des 28. Mai 1658:

"Freytags / am Tage Wilhelmi / ist auf Herzog Wilhelms zu Weimar Anordnung und Befehl / die neu renovirte= und mit einem so kostbar= als künstlich gefertigten Altar und Predigt=Stuhl / so beedes über einander und unter einer schönen Pyramide stehet / wie auch einem herrlichen Orgel=Wercke gezierte Fürstliche Schloß=Kirche daselbst [...] vermittelt Haltung einer besonderen Predigt / solenniter eingeweyhet / selbige der Weg zur Himmelsburg genennet [...] worden".²⁹⁰

Dieser Einweihung war eine umfangreiche Renovierung der Weimarer Schlosskapelle mit verschiedenen baulichen Änderungen vorausgegangen.²⁹¹ Nach dem Schlossbrand 1618, dem auch die alte Schlosskapelle zum Opfer gefallen war, setzen bereits 1619 Maßnahmen zum Wiederaufbau der Weimarer Residenz ein. Durch den von Herzog Johann Ernst IV. (1594/1615-1626) engagierten italienischen Baumeister Giovanni Bonalino, und, nach dessen Weggang 1623, durch Nikol Teiner wurde zumindest die Schlosskapelle im Ostflügel soweit fertig gestellt, dass sie 1630 eingeweiht werden konnte. Danach kamen die Arbeiten am Schloss zum Stillstand, und erst ab 1651 ließ Herzog Wilhelm IV. (1598/1626-1662) durch Johann Moritz d.Ä. die Bauarbeiten wieder aufnehmen. Die Schlosskapelle wurde ab 1657 renoviert und umgebaut. Die Umgestaltung fand ihren Abschluss in der bereits erwähnten Einweihung im Mai 1658. Insgesamt dauerten die Arbeiten am Schloss bis 1662, dem Tod Herzog Wilhelms, an. Durch einen erneuten Brand im Jahre 1774 wurden jedoch weite Teile des Weimarer Schlosses, darunter auch die Schlosskapelle zerstört.

Für den 10. Januar 1658 vermerkte Johann Sebastian Müller: "Ist die Fürstl. Schloß-Kirche zu Weimar zu renoviren / und die Kuppe / worinnen die orgel itziger

²⁹⁰ Müller 1701, S.418.

²⁹¹ Aufgrund der Fülle an Material können nachfolgend nur die wichtigsten Eckdaten genannt werden. Zur Baugeschichte des Weimarer Schlosses und der Schlosskapelle vgl. Heubach 1927, S.3-50 bis 1630 und S.116-170 von 1651-1662; ferner Scheidig 1951, Dolgner 1983 und Lexikon Weimar 1993, S.384-387. In jüngster Zeit die beiden Magisterarbeiten Bahnschulte 1995 (bis 1630) und Plönges 1995 (1651-1662).

Zeit stehet / zu verfertigen der Anfang gemacht worden".²⁹² Im Zuge dieser Renovierungs- und Ausbauarbeiten wurde von Herzog Wilhelm für die Schlosskapelle auch ein neues Orgelwerk erworben. Zur Erbauung dieses "herrlichen Orgel=Wercke" wendete sich der Herzog an den Orgelbauer Ludwig Compenius aus Erfurt.²⁹³ Compenius war Mitglied einer bekannten Orgelbauerfamilie in der dritten Generation.²⁹⁴ Seit 1632 in Naumburg ansässig, siedelte er 1647 nach Erfurt über, wo er von 1647 bis 1649 die Orgel in der dortigen Predigerkirche errichtete.²⁹⁵ 1655 bis 1656 entstand unter seiner Hand die Orgel in der Brüderkirche in Altenburg, bevor er schließlich 1658 das Instrument für die Schlosskapelle in Weimar erbaute.

Das Orgelwerk, das Wilhelm IV. bei Compenius in Auftrag gegeben hatte, war jedoch kein kompletter Neubau. Nach einigen Verhandlungen wurde beschlossen, für 100 Gulden die kleine Orgel aus der Barfüßerkirche in Erfurt anzukaufen.²⁹⁶ Ein Gremium, bestehend aus dem "HofIngenieur, Bau= wie auch Capellmeister und hiesigen Organisten" unter Hinzuziehung des Orgelbauers sollte das zu erwerbende Erfurter Orgelwerk "inventiren und abnehmen".²⁹⁷

Ein undatierter Entwurf Compenius' sah den Neubau einer um einiges größeren, zweimanualigen Orgel vor.²⁹⁸ Dass nach Compenius' Entwurf viele Manualregister auch vom Pedal aus spielbar sein sollten, lässt auf Platzmangel am Aufstellungsort schließen. Auch für die Aufstellung der Pedalregister selbst schien die Platzfrage nicht ohne Schwierigkeit gewesen zu sein. Das Pedalwerk, so Compenius, "auff sonderlicher laden hinter das werck könnte wohl ins mittelste fenster gesetzt werden oder ins Werck hinein wo raum zu finden".²⁹⁹ Gerade aber das mittlere Fenster sollte

²⁹² Müller 1701, S.416.

²⁹³ Ludwig Compenius wurde um 1603 in Halle geboren und starb 1671 in Erfurt.

²⁹⁴ Zur Orgelbauerfamilie Compenius grundsätzlich Schneider 1937 und Klotz 1952. Einen größeren Bekanntheitsgrad erlangte vor allem Esaias Compenius (um 1560 - 1617), ein Onkel Ludwigs. Dieser erbaute 1610 die Orgel auf Schloss Hessen, die 1616/17 als Geschenk an König Christian IV. von Dänemark von dem Erbauer nach Schloss Fredericksborg transferiert und dort wieder aufgestellt wurde, sowie die Orgel in der Stadtkirche in Bückeburg 1615.

²⁹⁵ Abb. 41. Von Naumburg aus sind folgende Werke von Ludwig Compenius bekannt: ab 1632 in Zeitz, St. Nicolai; 1635 im Naumburger Dom; 1646/47 in Gera St. Johannis. Die einzelnen Instrumente beschreibt Schneider 1937, S.61ff.

²⁹⁶ Vgl. ThHStA Weimar, B 8881, fol. 63ff. Die Orgel wurde besichtigt und über den Zustand ein Gutachten eingeholt. Nach einigen Verhandlungen zwischen dem Weimarer Herzog und dem Rat der Stadt Erfurt einigte man sich schließlich auf den oben genannten Betrag von 100 Gulden. Hierzu auch Schneider 1937, S.72f.

²⁹⁷ ThHStA Weimar, B 4339, fol.7.

²⁹⁸ ThHStA Weimar, B 4339, fol.3f. sowie Schneider 1937, S.73f. Compenius schlägt ein Werk vor mit 11 Registern im Hauptwerk, 8 Registern im "Rückpositiff In Rücken oder auff beyde seitten Neben den Claviren" (fol.3R) im Pedal 4 eigenständige Register. Schneider legt diesen Dispositionsentwurf für das zu bauende Instrument für die Weimarer Schlosskapelle zugrunde.

²⁹⁹ ThHStA Weimar B 4339, fol.3.

schließlich frei und sichtbar bleiben. Compenius empfahl für diese Orgel die Einrichtung von 3 "Clavieren", "weil die organisten kunst bey etlichen hoch gestiegen im coral Spielen", ließ aber die Möglichkeit offen, dass "es kan auch wohl bey zweyen bleiben".³⁰⁰ So schlug er Herzog Wilhelm IV. vor, "so Ihr fürstl. Gnaden ein brust Werck haben wollen stehet es zu Ihren belieben. Es verfinstert aber den organisten seine tabulatur".³⁰¹ Der Lichteinfall war mithin ein Grund zur Aussparung des Fensters hinter der Orgel.

Die Gehäusegestaltung schließlich stellte der Orgelbauer seinem Auftraggeber, dem Herzog, nach dessen Belieben frei und nannte die hierzu nach seiner Vorstellung möglichen Attribute: "hierzu verschaffen Ihro fürstl Gnaden alles als erstlich das gantze gehäube laßen Sie machen nach Ihrem gefallen, mitt schnitzwerck undt bildern, undt Seilewercke".³⁰² Dass schließlich auf ein gebrauchtes Instrument zurückgegriffen wurde, zeugt vom Sparsamkeitswillen des Herzogs. Am 15. Dezember 1657 vereinbarten Herzog Wilhelm und Ludwig Compenius den Bau der Orgel "in hiesiger fürstl. Schloßkirche".³⁰³

Vertraglich festgehalten wurde die Erstellung einer Orgel mit 11 Registern, davon 8 im Manual und 3 im Pedal. Aus der alten Orgel sollte der Principal 8' übernommen, und, soweit schadhaft, repariert werden. Für die anderen Register wurde ein überwiegender Neubau unter Nutzung des alten Pfeifenmaterials veraccordiert:

"Maßen er dann die alten Pfeiffen, was noch dienlich, noch gebrauchen, die andern aber eingießen und alß das Orgelwerck in die Fürstl. Schloßkirche alhier uf der Koppen, nach dem Model und abriß ufs beste und beständigste verfertigen soll und will".³⁰⁴

Zusätzlich zu seinen drei Orgelmachergesellen erhielt Compenius die Unterstützung von vier Tischlern "oder so viele zu beschleunigung der arbeit bedürftig sein wird".³⁰⁵ Dass die Zeit drängte, bezeugt auch der Umstand, dass

³⁰⁰ ThHStA Weimar B 4339, fol.3R.

³⁰¹ ThHStA Weimar B 4339, fol.3R. Das Brustwerk sollte nach Compenius 4 Register besitzen, davon 2 Zungenregister. Diese sollten "gantz verguldet" sein, also evtl. im Prospekt sichtbar. Zusätzlich vermerkte er an Nebenregistern einen "Vogelsang" (wie auch in Schmalkalden vorhanden) und eine "trummel". Darüber hinaus sollten zwei bzw. alternativ drei Zimbelsterne und eine drehbare Sonne im Prospekt, wohl ein Glockenspiel, angebracht werden.

³⁰² ThHStA Weimar B 4339, fol.4. Mit "Seilewercke" sind Säulen gemeint.

³⁰³ ThHStA Weimar B 4339, fol. 7/8.

³⁰⁴ ThHStA Weimar B 4339, fol.7/7R.

³⁰⁵ ThHStA Weimar B 4339, fol.7R.

darüber hinaus zwei weitere Orgelbauer für das Projekt engagiert werden sollten: aus Eisenach, Christoph Knothen, "welcher dann uf Compenii anweisen zugleich mit arbeiten soll" und aus Rudolstadt der Orgelbauer Peter Kramer.³⁰⁶ Eine Besonderheit beinhaltet der Vertrag: Compenius, der ab Januar 1658 mit dem bau beginnen sollte, musste versprechen

"daß zu ausgang des Martii nechstkommenden 1658sten Jahres, geliebts
 Gott, hernachgesetzte vornehmste Stimmen, alß
 1. Principal von 8 fußen
 2. Cuintadena 16 fuß
 3. gedackte 8 fuß
 4. octava von 4 fußen
 gewis und unfehlbar verfertiget werden sollen".³⁰⁷

Anscheinend sollte die Orgel bereits zum Osterfest, wenn auch nur eingeschränkt, so aber doch schon spielbar sein. Immerhin vermerkte 1717 der Weimarer Chronist Wette: "Anno 1658, den 2.May, Dom. Jubil. wurde zum ersten mahl auf der neuen Capelle musiciret".³⁰⁸ Die übrigen Register sollten "ebenmäßig vollends binnen acht wochen von Ostern an" fertig gestellt werden.³⁰⁹ Denn zum 28. Mai war schließlich die Einweihung der Schlosskapelle geplant.

Offenbar genügte die Orgel bald den musikalischen Ansprüchen nicht mehr. Möglicherweise war aber auch bereits im Vorfeld ein zweiter Bauabschnitt vorgesehen. Bereits am 7. August 1658 wurde mit Compenius der Einbau eines Seitenpositives mit 8 Registern vereinbart.³¹⁰

Im Dezember 1658 erfolgte die Abnahme der Orgel. Der Herzog bescheinigte Compenius, dass dieser die Orgel "in unser Fürstl. Schloß= und Hofkirchen alhier die Himmelsburg genannt [...] ufs beste und beständigste dermaßen verfertiget, daß wir wegen seines hierin angewandten fleißes ein sattsames vergnügen und wohlgefallen tragen".³¹¹ Ein weiteres Zeichen der Zufriedenheit von Wilhelm war die Bestallung Compenius' zum Hoforgelbauer. Diese beinhaltete neben einer Jahresbesoldung von 25 Thalern die Verpflichtung, dass Compenius "sowohl bey dem Neuen Orgelwerck

³⁰⁶ ThHStA Weimar B4339, fol.7R und B 8881, fol.75.

³⁰⁷ ThHStA Weimar B 4339, fol.7R/8.

³⁰⁸ Wette 1717, Bd.2, S.14.

³⁰⁹ ThHStA Weimar B 4339, fol.8.

³¹⁰ ThStA Weimar B 8881, fol.145/146. Hierzu auch Schneider 1937, S.74f.

³¹¹ ThHStA Weimar B 8881, fol. 159.

alß auch allen unseren Positiven, Regalen und Instrumenten bedürfftig seyn werden [...] repariren und zur vollkommenen richtigkeit bringen solle".³¹²

Von Bedeutung war, neben der Geschichte des Instrumentes selbst, jedoch auch die Gestaltung des Kirchenraums und hierin der Aufstellungsort der Orgel. Eine wesentliche Maßnahme der Renovierungs- und Umbauarbeiten 1657/58 unter Johann Moritz Richter d.Ä. war der Deckendurchbruch in der Schlosskapelle gewesen. Die Kirchendecke war in der Mitte mit einer rechteckigen Öffnung versehen worden, mit einer umlaufenden, von Balustraden begrenzten Galerie. Die runde Kuppelwölbung löste sich nach unten an den Längsseiten in eine Rundbogenarkatur auf, die auf der Galerie zu stehen kam. Zwischen den einzelnen Arkaden befanden sich rings umlaufend runde Fensteröffnungen. Der Raum wurde nach oben hin von einer runden Kuppelwölbung abgeschlossen.

In diesen architektonischen Rahmen wurde die Orgel eingestellt. Ein Gemälde von Christian Richter ist die einzige, noch erhaltene Darstellung, welche die Compenius-Orgel der Schlosskapelle in Weimar darstellt.³¹³ Sie zeigt eine Ansicht der Schlosskapelle von Westen, zum Chorbereich hin. Die Orgel stand an einer Schmalseite der Deckenöffnung, über Altar und Kanzel. Der Abbildung zufolge bestand der Prospekt aus zwei größeren, seitlichen Türmen und einem flachen, sich zur Mitte hin verjüngendem Mittelfeld. Dieses ließ durch seine Form die dahinter liegende runde bzw. ovale Fensteröffnung frei. Die Türme wurden bekrönt von Gesims und Hauben mit einem Kugelaufsatz, während das Mittelfeld als oberen Abschluss ein girlanden- oder festonähnliches Gehänge zierte. Solche Festons rahmten, ausgehend von den Gesimsen der Türme und jeweils nach oben ansteigend, das dahinter liegende Fenster. Die Wand hinter der Orgel war mit einer illusionistischen Himmelsdarstellung versehen, in dessen Wolken Putti mit Instrumenten schwebten.³¹⁴

Florin 1719 beschrieb sehr anschaulich die musikalische Komponente dieses außergewöhnlichen Standortes:

"In der obersten sehr hohen Decke der Kirchen / ist eine viereckigte weite Oeffnung / über welcher unter dem Dach und durch dasselbe hinaus der Music=Chor / samt der Orgel / so vortheilhaftig aufgeföhret / daß man unten aus der Mitte der Kirchen / biss an dessen gemahlte Bogen=Decke sehen / und

³¹² ThHStA Weimar B 8881, fol.158; Schneider 1937, S.75.

³¹³ Abb.40.

³¹⁴ Plönges 1995, 46.

sowohl die Vocal- als Instrumental=Music durch die gantze Kirche hören kan. Dieser Chor hat ein vollkommenes Liecht von den umher stehenden Dach=Fenstern / und seine Oeffnung in die Kirche kan im augenblick durch eine vorgeschobene Decke verschlossen / auch ebenso geschwind wieder aufgethan werden / welches dann verursacht / dass man den schall einer starcken Music bald gedämpft / und also von der ferne / bald in seiner vollkommenen Stärke höret".³¹⁵

Die Galerie in der Deckenöffnung diente demzufolge gleichzeitig auch als Standort für Sängerchor und Instrumentalisten, für die gesamte Kirchenmusik. Dass dieser Raum durch eine verschiebbare Vorrichtung je nach Wunsch geöffnet oder geschlossen werden konnte, war ein zusätzlicher Kunstgriff. Florins Beschreibung zeigt, dass dies auch für akustische Reize eingesetzt wurde. Damit war die ganze Orgel schwellbar gemacht, so dass das Orgelspiel je nach Bedarf gedämpft, oder in voller Lautstärke gehört werden konnte, und mit der Orgel auch die Chor- und Instrumentalmusik. Augenscheinlich war das Öffnen oder Verschließen rasch zu bewerkstelligen gewesen, so dass auch bei wählender Musik durch das Zuziehen der Schiebedecke ein Echoeffekt erzielt werden konnte, bzw. durch Aufziehen ein Crescendoeffekt bewirkt wurde.

Welche Bedeutung solchen Effekten zugemessen wurde, zeigt die Äußerung Georg Albrechts zur zeitgenössischen Aufführungspraxis und dem damit verknüpften Sinngehalt, der gleichsam auf die Weimarer Schlosskapelle übertragbar ist:

“Was künstliche Musici seyn / die machen bißweilen solche Gesänge / die man auff 2. Choren singet / und da einer dem andern gleichsam sein Widerhall gibt / das wird genennet Echo, dabey sollen wir uns erinnern / daß unser Gebet vor Gott eine liebliche Music sey / und gebe in dem Himmel ein Echo, oder Widerhall [...] damit erwiesen wird / das was sey / was Gott selbst gesagt: Es soll geschehen / ehe sie rufen / wil ich antworten / und wenn sie noch reden / wil ich hören”.³¹⁶

In einem anderen Zusammenhang stellte Christoph Pitzler in seinen Reisebeschreibungen 1704 Kirchenmusik und Schiebedecke. So wurde sie hier zum Musikhören geöffnet: "In mitten der decke wahr ein gewölckt gemahlt feld, welches

³¹⁵ Florin 1751, S.867.

³¹⁶ Albrecht 1631, S.133f.

man weg ziehen und Music hören konte".³¹⁷ Im Umkehrschluss bedeutete dies hingegen, dass die Öffnung in der Regel verschlossen war. Auch schien nicht nur der Kuppelraum selbst, sondern auch die Schiebedecke mit einer illusionistischen Himmelsdarstellung versehen gewesen zu sein.

Neben der Bedeutung für die Musikaufführung bewirkte die Konstruktion der Schiebedecke auch visuelle Effekte. So war die Konstruktion der Kuppel besonders auch für den Lichteinfall des Kirchenraumes maßgebend. Was Sturm 1712 für Sakralräume mit rundem, kreisförmigem Grundriss empfahl, traf auch auf die Weimarer Schlosskapelle zu. Als Lösung des durch die Emporeneinbauten verringerten Lichteinfalls gab er an, man solle "darüber eine Kuppel legen und dadurch das Licht von oben hereinbekommen".³¹⁸

Betrachtet man die Situation im Weimarer Schloss, so wird offensichtlich, dass die Lichtverhältnisse in der Schlosskapelle nicht optimal gewesen sein konnten. Der Kirchenraum lag im Ostflügel des Schlosses, jedoch quer zu diesem. Dies hatte zur Folge, dass nur an den Stirnseiten des längsrechteckigen Raumes, also in Ost- und Westrichtung, Fensteröffnungen geschaffen werden konnten. Da der Kirchenraum an drei Seiten von dreigeschossigen Emporen umzogen wurde, verdunkelten im Westen Emporeneinbauten den Raum.

Im Osten wurde der Lichteinfall durch den Aufbau des Kanzelaltars behindert, so dass insgesamt die Kirche durch den normalen Tageslichteinfall eher nur schwach illuminiert war. Ein möglicher Standort der Orgel sowohl im Chor als auch auf einer der Westemporen hätte zusätzlich den Lichteinfall verringert. In diesem Zusammenhang bewirkte der Deckendurchbruch mit dem Einbau einer mit Fensterdurchbrüchen versehenen Kuppel eine Aufhellung des Kirchenraumes und schuf einen geeigneten Raum für die Aufstellung der Orgel. Gleichzeitig konnten visuelle und akustische Effekte besonderer Art durch die Verschließbarkeit des Kuppelraumes geschaffen werden.

Die Kirche war jedoch nicht der einzige Raum, der mit einer Kuppel versehen war. Bereits 1652 hatte Herzog Wilhelm IV. dem Festsaal, der ebenfalls im Ostflügel lag, eine Kuppel aufgesetzt.³¹⁹ Kuppeln in profanen Gebäuden, zumeist in

³¹⁷ Pitzler 1704, S.5.

³¹⁸ Sturm 1712, fol.B3.

³¹⁹ Wette 1717, Bd.2, S.14. Danach wurde am 21. Februar 1652 begonnen, die Haube über dem Festsaal zu errichten. Am 25. September 1652 wurde die Krone auf die Kappe über dem "Fürstl. grossen Saal" aufgesetzt.

besonderen Räumlichkeiten wie Säle, waren nicht unüblich. Dort, wo der reale Einbau einer Kuppel nicht möglich war, wurde dies oft illusionistisch dargestellt:

"je größer und höher die zimmer sind, je stärker erhabenere und mit Bildern ausgezierete Decken erfordert werden. Zuweilen wird um Abwechslung wegen alles gemahlet, doch so, daß die sonst erhabene Arbeit, so viel wie möglich, durch die Mahlerei ausgedrucket wird, und zwar über Saalen pflaget man die Decke umher nach der Perspectiv-Kunst und Architectur zu mahlen, die entweder mit einer Kuppel gedecket ist, oder einen Himmel-offenen Platz hat, oder mit einer Kuppel, die in dem Nabel ein Himmel-freyes großes Loch hat ...".³²⁰

Dass im Weimarer Schloss einige akustischen Besonderheiten vorhanden waren, zeigt die Notiz Pitzlers 1704 über eine Installation zur Erzielung eines musikalischen Effektes im Festsaal: "in der mitten war ein Stein welchen man aus ziehen und den Schall der Music von unten hören konte".³²¹ Wohl im obersten Geschoß im Turmaufsatz des Nordflügels befand sich ein Raum, der "Echonica" genannt wurde.³²² Wie sein Namen angibt, basierte er auf einem Echoeffekt, also einer Vervielfachung der ursprünglichen Lautstärke, oder, wie Wette 1717 als das "allermerckwürdigste" dokumentierte: "Der Ort Echonica genannt, der ein Echo von sich giebt, in welchen die Stimme in einem Winckel gantz kleine und leise gemurmelt, mit deutlichem und hellem Klang in die Ohren dessen fällt, der auf der andern Seite stehet".³²³

Immer war die Decke eines Raumes ein Medium, das durch die dargestellten, oft allegorisch gefassten Themen zum Sinnträger wurde. In der Weimarer Schlosskapelle

³²⁰ Sturm 1718, S.29f.

³²¹ Pitzler 1704, S.5.

³²² Die Lage des "Turris echonica" im Weimarer Schloß ist nicht gesichert. Die Lokalisierung hier entsprechend Plönges 1995, S.39.

³²³ Wette 1717, Bd.2, S.16. Auch Pitzler 1704 kannte diesen Raum: "Es sind noch andere Sääle darinnen unter andern einer mit einer gallerie, darinn so man das Ohr in die eine Ecke leget gar wohl vernehmen kan, was der andere in der andern Ecke sehr heimlich geredet"(S.4f).

erschließt sich der Bedeutungsgehalt der Orgel mit ihrer Aufstellung in dem Deckendurchbruch aber erst im Gesamtzusammenhang mit den übrigen Ausstattungsstücken und mit der Bedeutung des Raumes als Grabkapelle.

Befand sich die Grablege des Weimarer Herzogshauses bis dahin in der städtischen Pfarrkirche St. Peter und Paul, so hatte Herzog Wilhelm IV. für sich und seine Gemahlin im Zuge der Umbauarbeiten in der Schlosskapelle unter dem Chor eine Gruft neu anlegen lassen. Über der Grablege hatte Wilhelm, freistehend in der Mitte des Chores einen in dieser Form ungewöhnlichen Kanzelaltar errichten lassen: der Altartisch wurde überfangen von einem von vier Palmsäulen getragenen Baldachin. Auf diesem befand sich die Kanzel, dahinter erhob sich, nahezu bis unter die Decke, unterhalb der Orgel, ein Obelisk, der auch als Pyramide verstanden werden konnte:³²⁴

"Der altar und Canzel wahren auch sonderlich. denn unten steht ein tisch zum seiten 4 Palmbäume, drüber ein große Pyramide so von Laubwerck und Bilder durchflochten geschnitten oben eine gloria, unten wahr die Canzel, das Chor mit 2 positiven ginge hinder dem altar herumb".³²⁵

Offenbar war auch neben der Kuppel der Chorbereich im Erdgeschoß für kirchenmusikalische Zwecke genutzt worden. Der Verweis auf zwei Positive deutet auf die doppelchörige Aufführungspraxis hin. Möglicherweise war als Standort für die Kirchenmusik mit Pitzlers Notiz die Plattform auf der Höhe des Gebälks des Baldachins hinter dem Kanzelaufbau gemeint. Diese Plattform wurde von einer Balustrade zum Kirchenschiff hin begrenzt. Sie diente als Zugang zur Kanzel, doch war sie auch für eine Aufstellung von Chören und Instrumentalensembles rechts und links der Kanzel bzw. des Obeliskfußes ein geeigneter Ort.

Stellte der Pyramidenkanzelaltar durch die Vereinigung von Wort und Sakrament, der zentralen Bereiche der protestantischen Liturgie, das Zentrum der Schlosskapelle dar, so wurde seine Bedeutung erst durch seine Attribute deutlich: Der Altar zeigte, vergleichbar mit der Situation in der Schlosskapelle Schmalkalden, an seiner Frontseite die Darstellung der vier Evangelisten, Eckpfeiler des Neuen Testamentes. Die vier Palmbäume, die den Baldachin und mit ihm die Kanzel, Ort der Verkündigung, trugen, standen in enger Verbindung dazu. Darüber hinaus galten die Palmbäume als Symbol des Tempels Salomos, des ersten christlichen Kirchenbaus,

³²⁴ Der Obelisk wurde wohl vom Herzog selbst als "piramis" bezeichnet (nach Plönges 1995, S.47).

³²⁵ Pitzler 1704, S.5.

und in Verbindung mit diesem als Zeichen des wahren Glaubens und der moralischen Stärke. Diese Tugenden bezogen sich immer auch auf den Weimarer Herzog selbst, zudem prominentes Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft, deren Wahrzeichen eben der Palmbaum war. Auf halber Höhe der Pyramide, Zeichen der Ewigkeit, war ein Stifterporträt angebracht, das den auferstandenen Christus zeigte, der sich dem Herzog und seiner Familie präsentierte. Emporschwebende Kindengel leiteten zur an der Spitze der Pyramide angebrachten Glorie.

So wurde die Pyramide selbst zur Himmelsleiter, zum Aufstieg in die Kuppel mit der Orgel als dem Ort, der bereits auf das Jenseits verwies. Die Kuppel war Schnittstelle zwischen Himmel und Erde. Als Teil des Kirchenraumes ragte sie gleichzeitig aus diesem heraus und gab eine Vorahnung auf die himmlischen Gefilde. Den Fensteröffnungen kam dabei ein wichtiger Anteil am transitorischen Bedeutungsgehalt der Kuppel zu, ließen sie doch den Blick frei in die himmlische Unendlichkeit.

Die gesamte Anordnung der Architektur wurde damit zum "Weg zur Himmelsburg", denn so lautet der eigentliche Name der Schlosskapelle.³²⁶ Dass die Kirche nicht einem Patron, der Dreifaltigkeit oder dem Salvator geweiht wurde, um nur einige Beispiele zu nennen, zeigt die enge Zentrierung auf die Person des Herzogs. Sie war Zwischen-Station des Weges von der Gruft, am Ende des irdischen Daseins ins himmlische Jenseits. Der transitorische Charakter, den die Architektur dadurch bekam, lag begründet in der Vanitasvorstellung des Herzogs.

Am Gebälk des Baldachins verwies eine Inschrift auf die Intention des Stifters, die fortdauernde Erinnerung durch die von ihm errichtete Architektur auch nach dessen Tode: "WILHELMUS QUARTUS SIV VEL POST FUNERA CURAT DIVINAM LAUDEM; DUM BENEFICIT OPUS".³²⁷ Den Sinngehalt dieser Inschrift gab der zeitgenössische Vierzeiler wider: "Dem höchsten Gott zu Ehr und immer grünen Ruhm / hat Herzog Wilhelm der Vierdt erneut diß Heiligthum / womit der theure Held, auch wenn er nicht mehr lebet / Doch lobet Gott mit unß, und selbst im Lobe schwebet."³²⁸ Gerade die letzte Zeile verdeutlichte die Vorstellung, die hinter der

³²⁶ Müller 1701, S.418. Diese Bezeichnung nennt auch Wette 1717, S.162 und S.194. Der Name "Weg zur Himmelsburg" ist unter diesem Aspekt noch bezeichnender als das allgemein bekannte "Himmelsburg".

³²⁷ Mai 1969, S. 260.

³²⁸ ThHStA Weimar, B 8881, fol.88

vertikalen Anordnung von Gruft, Altar, Kanzel, Pyramide und an oberster Stelle die Kuppel mit der Orgel stand: der Herzog stieg nach seinem Tod auf in den Himmel, dorthin, wo er- selbst durch sein Bauwerk gelobt - mit der himmlischen Musik in den ewigen Lobpreis Gottes einstimmen würde.

Der Orgel kam dabei zentrale Bedeutung zu. Situiert an der Schnittstelle zwischen Diesseits und Jenseits, symbolisierte sie die das Gotteslob verkündende Kirchenmusik, als diesseitige Vertreterin der jenseitigen, göttlichen Engelsmusik. Sie war "die wohlklingende Harmony und Concert als eine Figur der einsten, den Christgläubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen und immerwährenden Music".³²⁹ Vor allen anderen Instrumenten war sie geeignet, die himmlische Musik zu repräsentieren. Ihre Musik, und nicht zuletzt die ganze Kirchenmusik galt dabei als "praeludium vitae aeternae".³³⁰ Die Musik, die aus den Sphären der Kuppel herab ertönte, war Abbild der himmlischen Liturgie.

Immer galt die Musik als diejenige der Künste, die den flüchtigen Augenblick des irdischen Daseins überdauerte und auch im Jenseits Bestand hatte: "Denn alle anderen Künste / sie seyen so herrlich gewesen als immer wollen / hören mit diesem Leben auf, aber die Sing= und Spielkunst wird auch in dem ewigen Leben wären".³³¹

Fand die Orgel der Weimarer Schlosskapelle nach ihrer Fertigstellung durch Ludwig Compenius die Zufriedenheit des Herzogs, so offenbarte ein Gutachten des Erfurter Organisten Johann Effler bereits 1678 gravierende Mängel.³³² Effler berichtete von Schwergängigkeit und Unausgeglichenheit der Klaviaturen in sich selbst und von unterschiedlicher Gangart der Klaviaturen zueinander. Das Pedal wäre zu "breit und weitläuffig", die Taste des d' im Manual befinde sich nicht über dem d des Pedal, wie es sonst gebräuchlich sei. Das weiteren stellte Effler Mängel in der Intonation des Pfeifenwerks fest und konstatierte insgesamt eine mangelhafte Stimmung.

Die Disposition, die Wette 1737 beschrieb, unterschied sich vor allem durch den Ausbau des Pedales von der ursprünglichen Registerzusammenstellung.³³³ So mussten bis zu diesem Zeitpunkt umfangreiche Reparaturarbeiten an dem Instrument stattgefunden haben. Noch einmal, 1738, berichteten die Akten von Reparatur- und

³²⁹ Herbst 1658, Widmungsrede.

³³⁰ Arndt 1626, Buch IV, Cap.7.

³³¹ Albrecht 1631, S.130.

³³² ThHStA Weimar B 4351.

³³³ Wette 1737, Teil 2, S.175f.

Umbaumaßnahmen. Auf Anweisung Herzog Ernst Augusts wurde die Schlosskapellenorgel von dem Orgelbauer Trebs gründlich repariert und um zwei neue Register ergänzt.³³⁴

Offenbar war auch die Konstruktion des Deckendurchbruches der Weimarer Schlosskapelle bezüglich Wettereinflüssen nicht unproblematisch gewesen. In einem Schreiben an den vormundschaftlich regierenden Herzog Franz Josias nach Coburg, datiert auf den 12.1.1752 wurde berichtet,

"welchergestalt der Umgang auf der Dachung hiesiger fürstl. Residenz Schloß zur Wilhelmsburg, sonderlich gegen die Abend=Seite zu dergestalt schadhafft und wandelbar worden, daß selbiger ohne Gefahr nicht zu begehen, noch die nöthigen Wasserbehältnisse auf Feuer=Gefahr sichergestellt und gehalten werden könnten. ... daß diese nöthige Reparatur mit angehender guter Witterung schleunig vorgenommen werden solle".³³⁵

Doch schien dies in Coburg auf keine wesentliche Resonanz gestoßen zu sein. Gut anderthalb Jahre später wurde von einer schadhafte Orgelbühne berichtet: "Es hat die Orgel in der alhiesigen Schloßkirche seit 8 Tagen her an der einen Seite sich bey 3 Zoll gesenket, und der Orgelmacher Trebs giebt vor, er habe in wehrendem stimmen verschieden malen in der Orgel stark blatzen hören".³³⁶

Diesmal schienen die Nachrichten aus Weimar in Coburg Gehör gefunden zu haben, denn offenbar wurde, kaum zwei Wochen später, ein Gutachten der zuständigen Gremien eingeholt. Dieses brachte die Ursache der Niveauunterschiede und der durch den Orgelbauer bemerkten Geräusche zu Tage:

"Auf dero gnädigen Befehl habe mich dato mit dem Fürstl. Bau=Inspectore ... auf die alhiesige Fürstl. Schloßkirche Capelle begeben und den schon wandelbaren Gallerie Fusboden in Augenschein genommen und gefunden, daß einige Balcken Köpfe vornehmll. der Haupt Unterzug vor der Orgel sehr verfaulet".³³⁷

Ob und in welchem Umfang Reparaturarbeiten vorgenommen wurden, entzieht sich aufgrund fehlender Hinweise der Kenntnis. 1768 jedoch berichtet Adlung von der "Orgel im Schlosse zu Weimar" als "ein neues Werk" mit 24 Registern, das

³³⁴ ThHStA Weimar B 4367a, fol.1-5.

³³⁵ ThHStA Weimar B 8897.

³³⁶ ThHStA Weimar B 8897, Bericht vom 25.8.1753.

³³⁷ ThHStA Weimar B 8897, Bericht vom 4.9.1753.

"gegen 1756 zu bauen angefangen worden" ist.³³⁸ Nicht einmal zwanzig Jahre später, 1774, wurden jedoch weite Teile des Weimarer Schlosses, darunter auch die Schlosskapelle, und mit ihr das darin befindliche Orgelwerk, durch einen Brand zerstört.

Dass der Standort der Orgel in dem Deckendurchbruch unter der Kuppel keine weitere Nachfolge gefunden hat, lag, so Leonhard Christoph Sturm über die Weimarer Schlosskapelle, wohl vielerorts an den mangelnden baulichen Voraussetzungen für eine solche aufwendige Konstruktion, und, so Sturm weiter, hätte dieser Standort für die Wirkung des Orgelprospektes eher einen negative Einfluss:

"In der Schloß=Capelle ist mitten oben in die Decke eine Vertieffung unter das Dach, als eine kleine Kuppel gemachet, allwo die Music pflaget gehalten zu werden, welches gar annehmlich ist. Aber an dem hundertsten Ort findet sich keine Gelegenheit dazu, und eine prächtige Orgel würde da wenig Parade machen".³³⁹

³³⁸ Adlung 1768, S.282.

³³⁹ Sturm 1718, S.30.

VI.3. Römhild: Mediale Vermittlung einer fiktiven Vollständigkeit

“Nachdem aber der Durchlauchtigste Fundator wahrgenommen / daß bey dem nassen Winterwetter und Enge der Zeit / die löblich-intendirte Zierde dieses dem Herrn gewidmeten Hauses / nicht aller Orthen erreicht werden können; und dannenhero / aus Preißwürdigem Trieb / solches in denen vornehmsten Theilen annoch zuverbessern / gesucht”.³⁴⁰

Mit diesem Hinweis begann der Anhang zu einer Druckschrift anlässlich der am 22. März 1682 erfolgten Einweihung der Schlosskapelle der Glücksburg in Römhild. Die Einweihungsschrift selbst gab eine Beschreibung des Einweihungsprocedere wieder mit dem Abdruck der Predigt, der Darstellung der Prozession und des Gottesdienstablaufes. In dem Anhang hingegen wurden die Ausstattungsstücke beschrieben, womit “Die neu=erbaute S.Salvatori Gewidmete Hof=Kirche zu Glücksburgk in Römhild / nach vollbrachter Einweihung / weiter ausgezieret und verbessert worden”.³⁴¹.

Herzog Heinrich (1650/1680-1710), der viertälteste der das Kindesalter überlebenden Söhne von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha, vermählte sich am 1. März 1676 mit Maria Elisabeth von Hessen-Darmstadt.³⁴² Kurze Zeit später bezog das herzogliche Paar das Schloss in Römhild, fortan die “Glücksburg” genannt. 1680/81, anlässlich der Gothaer Teilung, hatte Herzog Heinrich offiziell das Territorium Sachsen-Römhild erhalten.

Innerhalb des Schlosskomplexes fanden hinsichtlich des Neubezuges des Herzogs verschiedene Um- und Ausbaumaßnahmen der Wohnbereiche statt, wobei das Gebäudegefüge jedoch im Wesentlichen so belassen wurde.³⁴³ Eines der wenigen neu errichteten Gebäude war die Schlosskapelle. Sie wurde im November 1681 begonnen und bereits im März 1682, zum Geburtstag Maria Elisabeths eingeweiht.³⁴⁴

Aufgrund der kurzen Dauer von dem Baubeginn bis zur Einweihung war es offensichtlich für Herzog Heinrich nicht möglich gewesen, die Schlosskapelle rechtzeitig fertig zu stellen. An welchen Ausstattungsstücken noch nach der Einweihung gearbeitet werden musste, beschrieb der ungenannte Autor: “Als ist

³⁴⁰ Einweihungs=Gedächtnis 1684, fol.C2.

³⁴¹ Einweihungs=Gedächtnis 1684, fol. C.

³⁴² Zur Vita von Herzog Heinrich von Sachsen-Römhild: Jacob 1896.

³⁴³ Lehfeldt 1904, S.448-456.

³⁴⁴ Eine Beschreibung des Einweihungszeremoniells gibt: Einweihungs=Gedächtnis 1684, fol.A1ff in der Deckenmitte und im Kartuschenbereich.

solches insonderheit an der Orgel / an dem Altar / an der Cantzel / Tauffstein und an den Emporkirchen geschehen”.³⁴⁵ Offenbar war es dem Herzog trotzdem wichtiger gewesen, die unvollendete Schlosskapelle zum Geburtstag seiner Gemahlin Maria Elisabeth einweihen zu lassen, als den Kirchenraum erst vollständig auszustatten.

Es war kein Einzelfall, dass die Orgel zur Einweihung der Kirche nicht rechtzeitig fertig geworden war. So wurde beispielsweise 1693 in Meiningen die Schlosskapelle der Elisabethenburg ohne Orgel eingeweiht.³⁴⁶ Deren Aufgabe hatte ein provisorisch aufgestelltes Positiv übernommen. Auch die Orgel in der Glücksburg war zu dem Zeitpunkt der Einweihung der Schlosskapelle noch unfertig gewesen. Umso mehr beschrieb der Text das nunmehr fertig gestellte Instrument: “Und zwar was die Orgel anbelangt / ist selbige mit allerhand aus Holtz geschnitztem Laub= und Traubenwerck umbwunden / und mit unterschiedlichen Farben wohl ausgeschmücket”.³⁴⁷ Sodann wurde ein Instrument mit insgesamt einundzwanzig Registern, verteilt auf zwei Manualen und Pedal ausgewiesen: das “Haupt=Manual oder Unterwerck” mit neun Registern, das “Ober= oder Brustwerck” und das “Pedal in zwey Thurnen auf beyden Seiten” mit jeweils sechs Registern.³⁴⁸

Weder für die Orgel noch hinsichtlich der anderen Ausstattungsstücke waren die Namen der Handwerker und Künstler genannt worden. Diese wurden jedoch, wenngleich nicht namentlich, sondern lediglich nach Berufssparten bei der Schilderung der Einweihungsprozession von der Stadtkirche in die Schlosskapelle aufgeführt. Die Handwerker waren dem Anfang der Prozession zugeordnet. Sie waren der “Ersten Ordnung” zugeteilt, zusammen mit dem “Hof-Verwalter” und dem “Canzellist”, welche die Prozession anführten, und den nachfolgenden Schülern samt den Lehrern. Nach diesen führte der Baumeister die Handwerker an. Sodann folgten alle am Bau Beteiligten: der Fronvogt mit seinen Fronleuten, Maurer, Zimmerleute, Schreiner, Schmiede, Schlosser, Wagner, Tüncher und Glaser. An elfter und letzter Position waren schließlich die Künstler eingereiht: “Die Mahler / Orgelmacher und Bildhauer”.³⁴⁹

Dass die Orgelbauer mit den Malern und Bildhauern genannt wurden, zeigt deren Rang und Ansehen, das sie von den anderen Handwerkern trennte und mit den künstlerischen Tätigkeiten in Verbindung setzte. Die Anwesenheit der Orgelbauer

³⁴⁵ Einweyhungs=Gedächtnis 1684, fol. C2.

³⁴⁶ Reißland 1992, S.34.

³⁴⁷ Einweyhungs=Gedächtnis 1684, fol. C2.

³⁴⁸ Einweyhungs=Gedächtnis 1684, fol. C2/2CR.

³⁴⁹ Einweyhungs=Gedächtnis 1684, fol. A2R.

bei den Einweihungsfeierlichkeiten in Römhild deutete auf den Beginn der Arbeiten an dem Instrument für die Schlosskapelle hin. So wurde die Orgel bereits auch in der Einweihungspredigt enthaltenen Beschreibung des Kircheninnern mit erwähnt: “So sehen wir da auch für Augen den Chorum musicum samt dem schönen Orgelwerck”.³⁵⁰ Dies lässt darauf schließen, dass zumindest ein Teil der Orgel, möglicherweise nur das Gehäuse, in der Kirche aufgebaut war.

Eine anlässlich der Einweihung erstellte Zeichnung gibt den heute nicht mehr erhaltenen Sakralraum wieder.³⁵¹ Ein Bildprogramm wurde eingespannt zwischen zwei Pfeilern, deren Postamente mit emblematischen Darstellungen und Kapitelle mit den herrschaftlichen Wappen und Fürstenhüten versehen sind. Im oberen Teil wird das Schloss mit der Stadt Römhild gezeigt, während im unteren Drittel die Einweihungsprozession dargestellt wird, die von der Stadtkirche ins Schloss führte. Im Zentrum thront der Salvator, dem die Kirche geweiht war. Rechts und links davon wird der Innenraum in zwei verschiedenen Ansichten vorgestellt.

Die Schlosskapelle war ein längsgerichteter Saal. Ihre Ausstattung war aufgrund der kurzen Bauzeit recht schlicht, vergleicht man sie mit anderen Schlosskapellen aus dieser Zeit, wie beispielsweise diejenigen der Brüder Heinrichs in Eisenberg, Saalfeld oder Coburg.³⁵² Über dem Eingangsportal an der Längsseite befand sich die Fürstenloge.³⁵³ An der Schmalseite stand der Altar in dem durch Stufen erhöhten und durch eine Chorschranke gekennzeichneten Chorbereich. Von dort führte ein Aufgang zur Kanzel an der dem Fürstenstand gegenüberliegenden Längsseite. Die Orgel schließlich fand auf der anderen Schmalseite gegenüber des Chores ihre Aufstellung.³⁵⁴

In dieser Raumhälfte waren die Emporen doppelstöckig ausgebildet, so dass die Orgel sich auf der oberen Empore befand und aufgrund der geringen Höhe sowohl über die Brüstung als auch bis unter die Decke reichte. Das untere der beiden Emporengeschosse verlief an den beiden Längsseiten bis zur Höhe des Eingangsbereiches, während das obere Geschoss sich auf der Seite des Einganges bis um den Altar herumzog, so dass nur die Wandfläche um die Kanzel ausgespart blieb.

³⁵⁰ Einweihungspredigt Römhild 1684, o.P. (S.22).

³⁵¹ Abb. 42. Das Original dieser Zeichnung ist vorhanden im Museum Schloss Glücksburg in Römhild.

³⁵² Vgl. dazu die entsprechenden Kapitel.

³⁵³ Abb.43.

³⁵⁴ Abb.44.

Die Füllungen der Emporenbrüstungen waren mit christlichen Motiven ausgemalt. In der Mitte des Raumes vor dem Altarbereich stand der Taufstein.

Dadurch, dass nur auf der Seite des Einganges die Pfeiler sich von der Emporenbrüstung bis an die Decke fortsetzen und das rahmende und untergliedernde Gebälk an der Decke dieser Anordnung folgte, wurde eine Asymmetrie in der Längsachse erzeugt, die sich in der Stellung der Orgel bemerkbar machte. Die Orgel war mittig unter den Längsunterzug der Decke gestellt, doch entsprach dies nicht der realen Mittelachse des Kirchenraumes. So zeigt die Zeichnung an der Orgelbühne zur Eingangsseite hin noch ein Brüstungsfeld bis zur Empore der Längsseite, während auf der anderen Seite die Außenkante der Orgel direkt an die Emporenecke anstieß.

Augenfällig wurde dieses Verrücken auch durch die kleine Stütze unter der Orgelbühne auf der unteren Empore, die sich an der realen Raummitte orientierte und so gegenüber der Orgel die zwei unterschiedlichen Ebenen dokumentierte. Die Orgel nahm so Bezug zum Altar, denn im Chorbereich wiederholte sich dieses Problem. Auch hier orientierte sich der Altaraufbau am Längsunterzug, doch wurde dies aufgrund der fehlenden Empore auf der Seite der Kanzel und durch das sich auch hinter der Chorschranke bis an die Rückwand durchziehende Gestühl nicht so deutlich wie auf der gegenüberliegenden Seite.

Das Instrument selbst, so wie es an dem auf der Zeichnung abgebildeten Prospekt ablesbar ist, schien aufgeteilt gewesen zu sein in zwei Manualwerke und Pedal. Das zentrale Hauptwerk besaß demnach einen fünfteiligen Prospektaufbau mit rundem Mittelturm, zwei kleineren Flachfeldern und außen jeweils zwei Spitztürme, die in ihrer Höhe ungefähr dem Mittelturm entsprachen. Darüber war als Oberwerk ein größeres flaches Feld angeordnet, das sich bis zu der Höhe der Flachfelder erstreckt. Rechts und links davon, über den Spitztürmen, befanden sich statuenartige Gebilde. Seitliche, flache Pedalfelder rahmten die Manualwerke. War der Kirchenraum und seine Ausstattung im Wesentlichen sehr detailgenau wiedergegeben, so wirken diese Prospektglieder in ihrer kastenförmigen Erscheinung mit dem geraden, oberen Abschluss eher schematisch dargestellt. Flache Pedalfelder waren trotzdem aber nicht unüblich gewesen. Sie waren häufig mit verzinnten Holzpfeifen ausgestattet,

üblicherweise aber als Harfenfelder gestaltet, das heißt mit einem geschwungenen oder halbrunden Abschlussgesims versehen.³⁵⁵

Jacob 1896 nannte Nicolaus Seeber als den Erbauer der Orgel der Schlosskapelle.³⁵⁶ Dies läge insofern nahe, als Seeber den Titel des Hoforgelbauers in Römhild führte. Da Seeber aber erst 1680 geboren wurde, muss er für den Bau dieses Instrumentes ausscheiden.³⁵⁷ Demgegenüber wurde in diesem Zusammenhang noch ein anderer Name genannt: dem “Orgelmacher zu Ordruß, Henrich Brunner [...] wird beschieden, daß Er so balden nach erhaltung dieses sich anhero begeben, bey dem hochfürstl. rath u. Hauß-Hoffmeister Adam Wilhelm von buttlar sich anmelde”.³⁵⁸

Nach dem Tod Herzog Heinrichs 1710 wurde die Schlosskapelle der Glücksburg nur noch eingeschränkt genutzt. Da der Herzog ohne Nachkommen blieb, war die Glücksburg als Witwensitz für die Gattin Herzog Heinrichs, Maria Elisabeth bis zu deren Tod 1715 und 1736-1748 für die Herzogin Elisabeth Sophie von Brandenburg genutzt worden. Danach blieb die Schlosskapelle ungenutzt. 1776 berichtete der Orgelmacher Johann Georg Baum aus Hildburghausen von einer “Schloßorgel” mit 25 Stimmen.³⁵⁹ Baum benannte die einzelnen Werke mit “Hauptwerk”, “Brust Positiv” und “Pedal”. Die darin enthaltene Disposition barg wesentliche Unterschiede zu derjenigen in der Einweihungsschrift. Nicht nur die Anzahl der Register war erhöht worden, die Orgel war nun auf 8 Fuß Basis gestellt worden.

Im September des Jahres 1801 wurde schließlich vom Hildburghäusischen Wochenblatt vermeldet: “Auf Herrschaftlichen Befehl sollen die in der abgetragenen werdenden Schloßkirche vorhandenen Geräthschaften öffentlich an den Meistbietenden verkauft werden”.³⁶⁰ Die hier ausgeschriebene Versteigerung bezog sich auf das Inventar der Schlosskapelle der Glücksburg in Römhild. Am 26. Oktober 1801 fand eine Versteigerung statt, bei der wesentliche Teile der

³⁵⁵ Wie beispielsweise die 1680-1682 von Joh. Moritz Weiße/ Gotha erbaute Orgel in der Römhilder Stiftskirche oder die Orgel in Haina, 1718-1720 von Nicolaus Seeber, um nur eine kleine Auswahl zu nennen (Abb. in Haupt 1995, S.112 bzw. 119, vgl. das Kapitel X dieser Arbeit).

³⁵⁶ Jacob 1896, S.73, jedoch ohne Quellenangabe. Auch Böhme 1931, S.151 nennt Seeber als Erbauer der Hoforgel. Es ist allerdings zu vermuten, daß Böhme dies von Jacob übernommen hatte.

³⁵⁷ Fischer/Wohnhaas 1994, S.384. Demnach wurde Seeber 1680 in Haina geboren, war Schuldiener, Hof- und Stadtorganist in Römhild. 1721 erhielt er das Privileg des Hoforgelmachers. Seeber starb 1739 in Römhild.

³⁵⁸ ThStA Meiningen, Konsistorium 4530, fol.34.

³⁵⁹ ThStA Meiningen, Amt Römhild Nr.19.

³⁶⁰ Hildburghäusisches Wochenblatt Nr.36 vom 5.9.1801, S.146. (LKA Eisenach, Inspektion Römhild R43, fol.16R).

Ausstattung der Schlosskapelle verkauft wurden.³⁶¹ Darunter befand sich auch die Orgel “nebst dazu gehörigen Windladen, Bälgen und Zierrathen, welche zwar zum Theil durch den langen Nichtgebrauch des Werks etwas schadhafft geworden, doch aber leicht wieder herzustellen sind”.³⁶²

Hinsichtlich des Orgelwerks war zuvor der Orgelbauer Johann Heinrich Schmidt aus Schmiedefeld als Gutachter bestellt worden.³⁶³ Dieser fand ein in vielen Teilen reparaturbedürftiges Instrument vor. Die Disposition stimmte im wesentlichen mit derjenigen von 1776 überein. Das “Brust Positiv” von 1776 wurde nun als “Ober Werk” bezeichnet, die Anzahl der Register der einzelnen Werke war dieselbe. Lediglich einzelne Register waren umbenannt oder aufgerückt worden. Schmidt veranschlagte das Orgelwerk auf 400 Taler.

Nur eine einzige Gemeinde war am Tage der Versteigerung an der Orgel interessiert. Es war die Kirchengemeinde des Dorfes Stepfershausen, das in dieser Zeit zu Sachsen-Meiningen gehörte. Mit der Erkenntnis, der einzige Bieter zu sein, zögerten die Vertreter von Stepfershausen jedoch taktisch klug mit dem Kauf und boten ihrerseits 300 Taler. Nach längeren Verhandlungen einigte man sich schließlich auf die Summe von 330 Talern.³⁶⁴

Ob es sich um jenes Instrument handelt, das heute in Stepfershausen steht, muss offen bleiben.³⁶⁵ Die Orgel in der Stepfershäuser Kirche ist eingestellt in den Triumphbogen. Dieser bildet eine Nische für das Orgelgehäuse, so dass der Orgelprospekt mit der Wandfläche nahezu abschließt. Die Orgeltribüne ist mit einer

³⁶¹ LKA Eisenach, Inspektion Römhild R 43: Acta den Verkauf der in der Schloßkirche zu Römhild befindlichen Orgel und anderer Geräthschaften betr.

³⁶² LKA Eisenach, Inspektion Römhild R 43, fol.16R. Die Versteigerung wurde in verschiedenen Zeitungen öffentlich bekannt gegeben, so beispielsweise im hier zitierten Hildburghäusischen Wochenblatt vom 5.9.1801 (S.145f). Demnach sollten folgende Gegenstände versteigert werden: “1. die Orgel; 2. die Kanzel mit Deckel, Treppe und Untersatz; 3. ein hölzernes Gestelle zum Taufbecken; 4. das Geländer um den Altar; 5. zwey größere und zwey kleinere hölzerne Figuren am Altar, die 4 Evangelisten vorstellend, alles von Bildhauer Arbeit; 6. Das Bretterwerk von zwey Emporlauben, dem Chor- und Kirchständen; 7. An Gemälden: a) eine Madonna mit dem Christuskind, oval; b) die Abnehmung Christi vom Kreuze in Lebensgröße; c) der Pharisäer und Zöllner im Tempel; d) die Kreuzigung Christi; e) das Altarblatt - die Einsetzung des Abendmahls vorstellend; f) der Heyland im Brustbild, sämtlich in Oehl gemahlt; g) Eine Madonna in einem kleinen Pastellgemälde; h) ein großer Kupferstich, den Heyland vorstellend - sind alle mit vergoldeten oder schwarz angestrichenen Rahmen eingefäßt”.

³⁶³ LKA Eisenach, Inspektion Römhild R 43, fol.2.

³⁶⁴ LKA Eisenach, Inspektion Römhild R 43, fol.2.

³⁶⁵ Abb.45. Nach Sterzik 2000, S.55 war die Stepfershäuser Orgel 1755 von dem Meininger Orgelbauer Heinrich Wilhelm Müller gebaut worden. Dies widerspricht aber den Archivalien zur Versteigerung 1801.

Balustrade versehen. Dass die Brüstungen der übrigen Emporeneinbauten nicht mit Balustern, sondern mit Füllungen ausgestattet sind, läßt darauf schließen, dass der Einbau der Orgeltribüne nachträglich ausgeführt worden war. Auch scheint das Niveau der Orgelepore gegenüber demjenigen der anderen Emporen eher den Ausmaßen der Orgel Rechnung zu tragen, um so eine größtmögliche Durchgangshöhe für den Chorraum zu erreichen. So ist die Orgeltribüne gegenüber der unteren Empore um einige Stufen erhöht, doch gerade soviel, dass die äußeren Enden von den Gesimsen der Pedaltürme an den Chorbogen reichen.

Mit dem Instrument, das in der Zeichnung zur Einweihung der Römhilder Schlosskapelle abgebildet ist, hat der Prospekt der Orgel in Stepfershausen jedoch wenig gemeinsam. Beiden gemein ist die fünfteilige Partie des Mittelfeldes. Wird diese in der Zeichnung jedoch von einem flächig gehaltenen Oberwerk überfangen, das die Höhe der Türme des darunter sich befindenden Mittelfeldes auf ein gemeinsames Niveau einrichtet, so ist in Stepfershausen das fünfteilige Hauptwerk auf ein unterhalb davon angeordnetes Brustwerk gesetzt. Dadurch kann mit unterschiedlichen Turmhöhen operiert werden, entsprechend überragt der hohe, gerundete Mittelturm die beiden kleineren Spitztürme. Das Brustwerk tritt hier nur durch zwei kleine, außen liegende Pfeifenfelder in Erscheinung, anstelle eines Mittelfeldes ist eine mit einem Muschelwerk versehene Füllung eingebaut. Zwei hohe, runde Pedaltürme rahmen den Prospekt.

Das Gehäuse der Stepfershäuser Orgel ist in vielfältiger Weise mit Schnitzereien versehen. Die Schleierbretter der einzelnen Türme und Felder und die außen anliegenden Ohren sind aufwendig mit Ranken und Akanthusmotivik gearbeitet. Zusätzlich sind auch die Lisenen mit Gehängen versehen und die Blenden vor den Pfeifenstöcken mit Blatt- und Rankenwerk geschmückt. Auf die ursprüngliche Herkunft aus der Schlosskapelle in Römhild deuten die an den Gesimsen der Türme angebrachten herrschaftlichen Zeichen.³⁶⁶

Außen an den Pedaltürmen ist jeweils unter dem Fürstenhut ein Wappen angebracht. Auf der einen Seite sind auf dem Wappenschild der sächsische Rautenkranz, die Henne als Symbol der Henneberger und die Römhilder Säule abgebildet. Auf dem Schild an der anderen Seite sind je zur Hälfte das sächsische Wappen und der hessische Löwe zu sehen.³⁶⁷ Möglicherweise sind dies die beiden

³⁶⁶ Abb.46.

³⁶⁷ Ein Verweis auf die Herkunft der Gemahlin des Herzogs, Maria Elisabeth von Hessen-Darmstadt.

Wappen, die sich, wie es die Einweihungsschrift beschreibt und in der Zeichnung zu erkennen ist, ursprünglich in der Schlosskapelle der Glücksburg zu beiden Seiten des Altares befanden: “An den äussersten Seiten dieses untern Theils des Altars halten zur Rechten zween Engel das Fürstl. Sächs. Wappen allein / und zur Lincken wieder zween Engel das Fürstl. Sächs. und Fürstl. Hessische zugleich”.³⁶⁸

An zentraler Stelle am Mittelturm ist vor dem Fürstenmantel und dem Fürstenhut eine Kartusche unter einem Engelskopf mit den Initialen des Herzogs angebracht. Diese Kartusche wird gleichsam gerahmt von der Girlande, die von zwei Engelfiguren gehalten wird, welche auf den Gesimsen der Pedaltürme sitzen.³⁶⁹ Eine zweite Girlande ist unter dem Gesims des Hauptwerks angebracht und umrahmt den an der Konsole des Mittelturmes angebrachten Engelskopf.

Es bleibt unklar, inwiefern die beiden Instrumente, das real in der Kirche von Stepfershausen existente und das in der Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schlosskapelle von Römhild projektierte, identisch sind. Die Quellen und die herrschaftlichen Zeichen an der Stepfershäuser Orgel deuten darauf hin, dass es Verbindungen zur Römhilder Schlosskapelle gibt. Die Beschreibung der Einweihung zeigt auf, dass der oder die beteiligten Orgelbauer zwar an der Einweihungsprozession teilgenommen hatten, die Orgel aufgrund der Kürze der Zeit zum Zeitpunkt der Einweihung jedoch nicht fertig gestellt war. Der Autor schweigt sich jedoch aus, in welchem Umfang das Instrument bereits existierte. So erscheint das auf der Zeichnung anlässlich der Einweihung abgebildete Instrument eher im Sinne einer projizierten Darstellung. Die Zeichnung selbst muss deshalb vielmehr als Medium verstanden werden, einen vollständigen Eindruck der Schlosskapelle zu geben, auch oder gerade weil der Kirchenraum realiter zu diesem Zeitpunkt nur unvollständig ausgeschmückt war.

³⁶⁸ Einweihungs=Gedächtnis Römhild 1684, fol.C3.

³⁶⁹ Möglicherweise sind dies zwei derjenigen Engel, die nach der Beschreibung die fürstlichen Wappen in der Schlosskapelle hielten.

VI.4. Eisenberg: Das Wort Gottes führt in die Ewigkeit

Am 30. April 1680 erfolgte die Grundsteinlegung zur Errichtung der neuen Kapelle des Residenzschlosses in Eisenberg. Anlass für die Errichtung der zwischen Nord- und Ostflügel eingeschobenen Schlosskapelle war eine Residenzneugründung. Nachdem die gemeinsame Hofhaltung der sieben Söhne von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha 1676 scheiterte, hatten diese ihre Hofhaltung in die ihnen testamentarisch zugewiesenen Ämter verlegt.³⁷⁰ Mit der 1680/81 offiziell vollzogenen Teilung wurde Herzog Christian (1653/1680-1707) Regent des neu gegründeten Herzogtums Sachsen-Eisenberg.

In Eisenberg war bereits eine im Kern mittelalterliche Schlossanlage vorhanden, jedoch für eine standesgemäße Hofhaltung nur mehr bedingt nutzbar.³⁷¹ Herzog Christian hatte bereits ab 1677 mit der Renovierung und dem Neubau eines Marstalles sowie des Südflügels begonnen. An der Errichtung der neuen Schlosskapelle beteiligt waren die Baumeister Christian Wilhelm Gundermann sowie Johann Moritz Richter d.J.³⁷² Der Außenbau der Schlosskapelle war um 1687 weitestgehend beendet. Bereits 1683/84 waren mit den Stuckateuren und dem Maler entsprechende Verträge zur Gestaltung der Innenraumdekoration geschlossen worden.³⁷³ Die Schlosskapelle wurde schließlich am 27. November 1692 eingeweiht.³⁷⁴

Bereits im Oktober 1683 war der Vertrag zur Errichtung der Orgel gefertigt worden.³⁷⁵ Zu diesem Zeitpunkt war die Schlosskapelle in Eisenberg laut diesem Schriftstück "insoweit zu stande, daß nunmehr uf den innerlichen Ornat zугedenken, unter welches sonderlich das Orgelwerck ein principal Stück".³⁷⁶ Für das Werk ausersehen wurde der Orgelbauer Christoph Donat (1625-1706) aus

³⁷⁰ Patze 1982, S.248.

³⁷¹ Zur Vorgeschichte des Eisenberger Schlosses vgl. Rohde 1994, S.16ff sowie Warsitzka 1992, S.36.

³⁷² Der jeweilige Anteil der beiden Baumeister an Bau und Gestalt der Eisenberger Schlosskapelle ist in der Forschung nicht geklärt.

³⁷³ Zur Baugeschichte der Schlosskapelle Eisenberg vgl. u.a. Rhode 1994, S.20ff, Warsitzka 1992, S.59ff sowie Baier-Schröcke 1962, S.13ff und Baier-Schröcke 1968, S.26, 42ff. An der Ausführung beteiligte Künstler waren demzufolge die Stuckateure Bartolomeo Quadri und Giovanni Caroveri, Christoph Tarillo, sowie Nicolo und Giovanni Battista Carchani und schließlich Gabriel Zilliger, für die Malerarbeiten waren Johann Oswald Harms, sowie nach ihm Hans Georg Schildbach, Johann Michael Krippendorf und Benjamin Block verpflichtet worden.

³⁷⁴ Gschwend 1758, S.292 und 307. Vgl. Abb.47.

³⁷⁵ Vertrag vom 26. Oktober 1683. ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.1-3.

³⁷⁶ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.1.

Leipzig.³⁷⁷ Dieser sollte eine Orgel mit insgesamt 20 Registern fertigen, aufgeteilt auf Oberwerk, Brustwerk und Pedal. Die Summe belief sich auf insgesamt 550 Taler, das Werk sollte bereits zu Neujahr 1685 fertig gestellt sein.

Eine Bauzeit von ungefähr 14 Monaten bedeutete eine recht enge Spanne für ein Instrument einer solchen Größe. Die vereinbarten drei Abschlagszahlungen sollten zu festen Terminen ausbezahlt werden: jeweils 150 Taler zum Jahresbeginn 1684, an Ostern und zu Michaelis desselben Jahres. Lediglich die letzten 100 Taler waren für den Zeitpunkt vorbehalten, "wenn das Werck verfertiget übergeben, und gerecht erfunden worden".³⁷⁸

Donat sollte laut Vertrag von dem vereinbarten Honorar auch die von ihm benötigten Materialien wie "Zihn, Bley, Meßing, weißen verzierten Blech, Drath, Leder, Pergamen, Leim, guten durren Eichen Holtz zur Wind Laden, und was dazu mehr nöthig, vor sich anschaffen".³⁷⁹ Nicht im Leistungsumfang eingeschlossen waren, wie häufig üblich, "das Gehäuse sambt dem Sprengwerck, und alle Tischler, Schlößer, und Mahler=Arbeit",³⁸⁰ so dass sich die Arbeiten des Orgelbauers allein auf das Pfeifenwerk und die Windladen, auf die Ton- und Registermechanik einschließlich des Spieltisches und der Windanlage mit Bälgen und Windkanälen bezog. Die anderen, oben aufgeführten Teile am Gehäuse und den Verzierungen versprach der Herzog auf eigene Kosten herstellen zu lassen.

Zusätzlich wurden Donat auch für das Aufstellen der Orgel in der Kirche neben den Transportkosten die Bezahlung von "Kost, Licht, Lagerstadt und Herberge" zugesichert, "vor sich und diejenigen Persohnen, welche Er hirzu bedarf".³⁸¹ Für die Eisenberger Schlosskapelle waren die einzelnen Orgelteile in Donats Werkstatt in Leipzig vorgefertigt und schließlich in der Kirche montiert worden.

Dass der in dem Vertrag vereinbarte Zeitrahmen des Orgelbaues für die Eisenberger Schlosskapelle um ein Vielfaches zu knapp angesetzt worden war, zeigt dessen weiterer Verlauf. Die Orgel war nicht, wie ursprünglich vorgesehen, bis Neujahr 1685 fertig gestellt, sondern über vier Jahre nach dem Vertragsabschluß: die

³⁷⁷ Einige wenige Informationen zu Leben und Werk Christoph Donats gibt Haupt o.J./2, S.8 und Dähnert 1972, S.1f. Danach wurde Christoph Donat 1625 in Marienberg/Erzgebirge geboren und betätigte sich ab 1653 als Orgelbauer in Leipzig. Zu seinen Hauptwerken gehörten offenbar die 1672-74 errichtete Orgel im Dom zu Luckau (III/P,37) und die hier besprochene Orgel der Eisenberger Schloßkirche. Der 1706 verstorbene Christoph Donat begründete eine über mehrere Generationen reichende Orgelbauerfamilie.

³⁷⁸ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.2R.

³⁷⁹ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.2R.

³⁸⁰ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.2R,3.

³⁸¹ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.2R.

Prüfung und Abnahme der Orgel fand schließlich am 30. und 31. Januar 1688 statt.³⁸² Insgesamt hatten sich einige Arbeiten innerhalb der Ausstattung der Schlosskapelle verzögert, wohl teilweise aus finanziellen Gründen, aber auch durch einige Wechsel der beteiligten Künstler und Handwerker.³⁸³ Verzögerungen gab es auch aufgrund von Unstimmigkeiten der Auftraggeber innerhalb des Orgelbaus. Bereits kaum drei Monate nach Vertragsabschluß, datiert auf den 10. Januar 1684, erfolgte eine Dispositionsänderung auf Anraten des Weißenfelder Kapellmeisters Johann Philipp Krieger.³⁸⁴ Kurze Zeit später wurde der Umfang der Orgel auf insgesamt 21 Register erweitert.³⁸⁵

Erst 1687 hingegen wurde der Vertrag mit dem Hoftischler Georg Berger zur Fertigung des Orgelgehäuses geschlossen. Dieser späte Zeitpunkt ist insofern erstaunlich, als bis zur gutachterlichen Abnahme für den Gehäusebau, aber auch im Anschluss daran für den Ein- und Aufbau der vorbereiteten Orgelteile einschließlich der Intonation und Stimmung nur noch ein halbes Jahr Zeit blieb. Erst eine Woche vor der Prüfung erfolgte schließlich die Versendung der Schleierbretter aus Alabaster "von 6 stuck so zu obern Principal gehörigen Zierrathen", aus Zeitz, "damit die fürstl. Orgelmacher stimmen können".³⁸⁶ Auch wenn insgesamt Verzögerungen am Arbeitsablauf aufgetreten waren, so ist möglicherweise der Vertrag mit dem Hoftischler nachträglich, oder bereits während der Arbeiten am Orgelgehäuse aufgesetzt worden. Einen solch durchorganisierten Projektablauf wie beispielsweise bei dem Orgelbau durch Gottfried Heinrich Trost in der Altenburger Schlosskapelle schien in Eisenberg jedoch nicht der Fall gewesen zu sein.³⁸⁷

³⁸² Haupt o.J./2, S.17.

³⁸³ So wurden Stuckaturarbeiten während der Ausstattungsarbeiten nacheinander von vier verschiedenen Künstlerverbänden ausgeführt, auch die Maler wechselten mehrfach. Vgl. Anm.

³⁸⁴ Diese Änderung betraf drei Register, die in der Fußlänge geändert bzw. ausgetauscht wurden: Quintadena 8' in 16'-Länge, Mixtur-Baß 3fach in Trombonen-Baß 8' und Schalmeyen-Baß 8' in 4'-Länge. ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.4.

³⁸⁵ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.16, undatierte Dispositionsänderung durch Christoph Donat selbst.

³⁸⁶ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.25.

³⁸⁷ In Altenburg waren gleich zu Beginn des Orgelneubaus mit allen beteiligten Handwerkern und Künstlern die jeweiligen Verträge abgeschlossen worden. Vgl. das Kapitel VI.7. zum Bau der Trost-Orgel in der Altenburger Schlosskapelle.

Gleichwohl war die Dekorierung des Orgelgehäuses im Rahmen der Vereinbarungen zur Ausgestaltung der Kapelle mit den beteiligten Künstlern teilweise bereits sehr frühzeitig abgeschlossen worden. So wurde mit dem Maler Johann Oswald Harms 1684 festgelegt, neben der Freskierung des Kirchenraumes die Ausmalung "allermahlen mit öhlfarbe an Altar, Orgel und Stühlen und dergleichen zu versehen".³⁸⁸ Harms verließ Eisenberg jedoch vor der Vollendung seiner Aufgaben. Es waren vor allem neben einigen Wandmalereien die Bemalung der Einrichtungsgegenstände, die mit den beiden Malern Hans Georg Schildbach und Johann Michael Krippendorf 1690 "wegen Verfertigung der in hiesiger Fürstl. Hof=Capelle annoch rückständiger Arbeit"³⁸⁹ verdungen wurde:

"Sollen sie den Altar und Orgel mit allem zubehör und daran befeindlichem Zierathes, ingleichen die Plaistraden vor dem Altar, so von Schnitzwerck sein soll, von Farbe, daß sie mit der ander Arbeit über ein kombt, estafieren, alles bilderwerck, kinder, gesichte, und was dem anfängt, schön weiß, die andern Zierathen aber steinfarben, oder wie es sonst die concordantz erfordert".³⁹⁰

So war zwar bei der gutachterlichen Abnahme 1688 die Orgel technisch und klanglich vollendet, die Arbeiten am Orgelprospekt wie auch viele anderen Einrichtungsgegenstände der Kirche aber noch nicht fertig gestellt.

Auch die plastische Ausgestaltung des Orgelprospektes wurde erst 1689, über ein Jahr nach der Orgelabnahme, mit Christoph Tarillo und seinem Mitarbeiter vereinbart, "nachfolgende Gips= oder Stuggator=Arbeit zuverfertigen".³⁹¹ Neben anderen Ausstattungsgegenständen sollten sie "auch die Orgel tüchtig und gut nach denen vorhandenen modellen machen".³⁹² Eine Nachforderung von "Christophoro Tarillo et Compagno" zeigt, dass sich die Arbeiten am plastischen Gehäuseschmuck bis Ende 1690 hingezogen hatten. Die Stuckateure forderten eine Entlohnung "vor 3 einfaßungen zu denen Fürstl. Contrefaits, 2 Stiegen und 2 Thüren, sambt der orgel auch zu repariren, was hin und wieder in der Kirche zerbrochen".³⁹³

Die weitere Geschichte der Orgel in der Eisenberger Schlosskapelle macht deutlich, welch schwierige Arbeit Donat hier auszuführen hatte, die nicht immer

³⁸⁸ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.46. Das Schreiben ist datiert auf den 28. Mai 1684.

³⁸⁹ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.127. Der Vertrag ist datiert auf den 12. September 1690.

³⁹⁰ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.128.

³⁹¹ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.137. Der Vertrag ist datiert auf den 19. Oktober 1689.

³⁹² ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.137.

³⁹³ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 6, fol.139.

befriedigend gelöst werden konnte. Qualitative Mängel führten bereits 1731 zu Beschwerden und Mängelaufstellungen, so dass das Instrument 1732/33 eine umfangreiche Instandsetzung durch den Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost erfuhr.³⁹⁴ Neben umfassenden Arbeiten und Änderungen am Pfeifenwerk und an der Mechanik befasste sich Trost mit einer nahezu vollständigen Neukonstruktion der komplizierten Windanlage. Die Bälge lagen ursprünglich auf dem Dachboden, so dass der Wind über ein aufwendiges Kanalsystem über den Turmbereich und die Chorkuppel zur darunter sich befindenden Orgel geführt worden war. Diese heute so nicht mehr vorhandenen, senkrecht von der Orgel aufsteigenden Windkanäle mussten ursprünglich vom Kirchenraum aus sichtbar gewesen sein.

Die Gestaltung der Orgel in der Eisenberger Schlosskapelle ist in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich. Es ist zunächst die architektonische Separierung der beiden Werke durch das umlaufende Gebälk in zwei eigenständige Gehäuseteile: das Unterwerk mit der Spielanlage hinter der Kanzel und das Oberwerk über der, auf dem Niveau der oberen, zweiten Empore weitergeführten Gebälkzone, das wie ein eigenständiges Instrument wirkt und vordergründig unabhängig von dem Brustwerk und dem Spieltisch zu sein scheint, die beide durch den Kanzelaufbau verdeckt werden.³⁹⁵ Bezeichnend ist die Unterscheidung im Vertrag von 1683 in Oberwerk und Brustwerk, und nicht in Hauptwerk und Brustwerk, wie es sonst üblich war.³⁹⁶ Dass statt Hauptwerk die Bezeichnung Oberwerk gewählt wurde, verdeutlicht die räumliche Stellung der beiden Werke zueinander. Diese Benennung kennzeichnet die Beziehung des Pfeifenwerkes zum Raum, ist also von der Außenwirkung und -betrachtung her gedacht, während Hauptwerk die Bedeutung der Registergruppierung in der Orgel meint.

Außergewöhnlich ist zum andern an der Donat-Orgel im Eisenberger Schloss die Aufteilung und Gestaltung der Prospektfelder. Ober- und Brustwerk sind jeweils in drei flächige Felder mit Rundbogenabschluss unterteilt. Das mittlere der Felder ist in seinen Ausmaßen jeweils höher und breiter angelegt. Diese, bezüglich ihrer Flächigkeit weitestgehend auf ein zweidimensionales Erscheinungsbild reduzierte Prospektgestaltung ist für diese Zeit im mitteldeutschen Raum eine singuläre

³⁹⁴ Eine genaue Beschreibung der Renovierungsarbeiten durch Trost gibt Dähnert 1963, S.14ff. Bereits 1766 erfolgte ein erneuter Umbau durch Christoph Gottlob Donati, Urenkel des Erbauers. Über die weitere Geschichte des Instruments mit den Arbeiten und Änderungen im 19. und 20. Jahrhundert vgl. Haupt o.J./2, S.18.

³⁹⁵ Abb.48 und 49.

³⁹⁶ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom. B X 7, fol.1R.

Erscheinung, war es doch allgemein üblich, den Orgelprospekt mit Spitz- und Rundtürmen hinsichtlich seiner dreidimensionalen Raumwirkung zu untergliedern.³⁹⁷ Auch Christoph Donat selbst hatte vor dem Bau der Orgel für die Eisenberger Schlosskapelle eine solche Prospektgliederung praktiziert.

Die von Donat 1672-1678 erbaute Orgel in der Nikolaikirche zu Luckau ist mit 37 Registern auf 3 Manualen und Pedal umfangreicher als das Instrument in Eisenberg.³⁹⁸ An der Luckauer Orgel findet sich ein klassisches Schema der Prospektgestaltung wieder: ein fünfteiliges Hauptwerk, das treppenartig nach außen hin abfällt, mit großem Rundturm, geraden seitlichen, doppelten Zwischenfeldern und kleinen äußeren Spitztürmen. Das Brustwerk darunter übernimmt diese Aufteilung der Türme und Felder, wenn auch, bedingt durch das darüber liegende Hauptwerk, in einer durchgehenden vertikalen Ausrichtung. Zwei große, leicht gerundete Pedaltürme, die auf der Höhe der äußeren Spitztürme des Hauptwerks abschließen, bilden den Rahmen des Prospektes. Auch die Front des Rückpositives ist als klassisches Wechselspiel von runden Türmen und flachen Zwischenfeldern mit unterschiedlichem vertikalem Niveau gestaltet.

Der Orgelprospekt in Eisenberg wird sowohl im Brust- als auch im Oberwerk gerahmt von einem kräftigen profilierten, mit Palmetten und Akanthusornamentik versehenen Abschlussgesims.³⁹⁹ Dieses nimmt in seinem Formenverlauf aber nur jeweils den Bogen des mittleren, höheren Feldes auf, während es über den Seitenfeldern flach ausläuft. Das kleinere Brustwerk ist in dieser Hinsicht Abbild des größeren, darüber angebrachten Oberwerkes. Die einzelnen Prospektfelder werden in sich von umlaufenden, die Lisenen vollständig überdeckenden Girlanden gerahmt. Auch die Außenseiten des Oberwerkes werden von Girlanden umfasst. Dies unterstreicht die dekorative Bedeutung des Oberwerkes. Als Schleierbretter dienen mit Blattwerk versehene Zweige.

Das Abschlussgesims des Brustwerkes stößt nach oben hin direkt an das Gebälk, welches die beiden Werke trennt. Der Scheitelpunkt des Gesimses hingegen, welches das Oberwerk bekrönt, wird durch Palmzweige, die aus einer plastisch ausgeformten Volute hervortreten, besonders betont. Die Abschlussgesimse der beiden Werke werden bekrönt durch von den Bögen herabfallende Fruchtschnüre und durch Putti

³⁹⁷ Haupt o.J./2, S.8.: "Die verzierten Rundbögen über den Prospektfeldern [...] scheinen den Besucher in das Italien der Renaissance zu versetzen".

³⁹⁸ Abb.50.

³⁹⁹ Abb.48 und 49.

auf den seitlichen, geraden Gesimsabschnitten, am Oberwerk sind diese zusätzlich mit Musikinstrumenten versehen. Die Engelfigur auf dem Scheitel des Oberwerkes trägt, gleichsam als Kulmination der ganzen dekorativen Inszenierung des Orgelprospektes ein Schriftband mit der Aufschrift "Gloria in excelsis deo".

Die Gestaltung des Orgelprospektes ist in seiner Grundform und Ausschmückung ungewöhnlich. Er wird erst vollständig erfahrbar durch seine Einbeziehung in den Gesamtraum. Die als Quersaal mit separiertem Altarraum errichtete Schlosskapelle wird von doppelgeschossigen Emporen umzogen. Diese werden von korinthischen Säulenpaaren gestützt. Die Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Orgel sind im Chorraum übereinander angeordnet. Zwei korinthische Pilaster rahmen das Altarblatt und tragen gleichzeitig das Gebälk des ersten Emporengeschosses, das sich auch im Altarraum fortsetzt. Dieses Gebälk trägt die von einem Schalldeckel überfangene und als einfaches Rednerpult ausgebildete Kanzel. Hinter der Kanzel befinden sich, nur eingeschränkt sichtbar, die Spielanlage und das Brustwerk. Erscheint dem Betrachter das Oberwerk aufgrund seiner Superposition als die eigentliche Orgel, so wirkt das Brustwerk mit seiner flächigen und nur durch die Prospektpfeifen vertikal strukturierten Gestaltung wie ein die Kanzel nach hinten begrenzender, silberfarbener Vorhang.

Die Komposition der Ausstattungsstücke im Chorraum ist in vertikaler und horizontaler Richtung in Stufen aufgebaut. Jedes Prinzipalstück ist vom nächsten durch ein Gebälk getrennt. Die horizontale Gliederung erfolgt durch den Rücksprung des oberen Gebälks, so dass sich ein treppenartiger Aufbau ergibt. Trotz dieses eher trennenden Charakters der Anordnung vollzieht sich auch ein Verschleifen der Ausstattungsstücke. Dadurch, dass das Gebälk über dem Altarblatt auch Träger der Kanzel ist, wird dieses so gleichzeitig zu einem verbindenden Element der beiden Prinzipalstücke. Auch das obere Gebälk besitzt durch die Anordnung von Brust- und Oberwerk integrativen Charakter.

Der Fürstenstand ist Gegenpol dieser Anordnung und befindet sich gegenüber der liturgischen Hauptachse über dem Eingangsbereich. Dort ist er auf dem ersten Emporengeschoß angebracht, auf der gleichen Höhe wie die Kanzel gegenüber. Der Fürstenstand ragt weit in den Gemeinderaum hinein und findet sich, bedingt durch dessen quadratischen Grundriss, nur mehr in geringer Entfernung zum liturgischen Zentrum. Seine Bedeutung ermisst sich auch durch die Breitenausdehnung: er besitzt die gleichen Ausmaße wie die Breite des Chores.

An dem unteren Gebälk der Fürstenloge sind die Wappen der beiden Frauen aus erster und zweiter Ehe von Herzog Christian, Herzogin Christiana von Sachsen-Merseburg und Herzogin Sophie-Marie von Hessen-Darmstadt angebracht.⁴⁰⁰ Darüber, in der Mitte der Loge, auf Fensterhöhe, befindet sich ein Bildnis Herzog Christians, seine ständige Präsenz anmahnd an jener Stelle, wo sich der Herzog realiter aufgehalten hatte. Als bekrönendes Element weist an oberster Stelle das Wappen die Herrschaft Herzog Christians.

Wie sehr die gesamte Ausstattung der Kapelle auf die Fürstenloge bezogen war, zeigen die Porträts seiner beiden Frauen, die jeweils rechts und links neben dem Triumphbogen angebracht sind. Diese befinden sich auf demselben Niveau wie Kanzel und Fürstenloge, und verdeutlichen das vielschichtige, gleichsam strahlenförmig vom Fürstenstand ausgehende Beziehungsgeflecht innerhalb des Kirchenraumes.⁴⁰¹

Die Inschrift unter dem Porträt des Herzogs an dessen Fürstenstand weist es gleichzeitig als Grab- und Stifterbild aus und deutet auf die Funktion der Kapelle als Grablege hin. Die Gemahlin, Herzogin Christiana, war bereits 1679 verstorben und in Ermangelung einer angemessenen Begräbnisstätte schließlich in Merseburg begraben worden. Herzog Christian blieb auch nach der Heirat seiner zweiten Frau ohne männliche Nachkommen. So wurde die Schlosskapelle zu einer Begräbnisstätte für den Begründer und gleichzeitig einzigem Mitglied und Repräsentanten der Nebenlinie Sachsen-Eisenberg. In der Gruft unter dem Chor sind somit nur der Herzog selbst und seine Gemahlin, Herzogin Sophie-Marie begraben.

Die gesamte Ausstattung ist auf die Funktion des Kirchenraumes als Grabkapelle bezogen. Die apokalyptischen Darstellungen an der Decke des Fürstenstandes mit der Vision des Johannes und im Gemeinderaum - das Motiv der apokalyptischen Reiter - machen den mit der Grablege verbundenen Vanitasgedanken sinnfällig. In den Eckfeldern der Decke sind die vier Evangelisten dargestellt, als Eckpfeiler der Verkündigung und des christlichen Glaubens. Hierzu passend hatte sich Herzog Christian die zentralen, mit der Todes- und Auferstehungsthematik verbundenen Momente der christlichen Glaubenslehre in den kleineren Gemäldefeldern an der Decke des Gemeinderaumes und an der Empore vor Augen führen lassen.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Eine Abbildung des Fürstenstandes befindet sich in Warsitzka 1992, S.62.

⁴⁰¹ Abb.51 und 52.

⁴⁰² Zur Ausstattung des Kirchenraumes vgl. Rohde 1994, S.60ff.

Der Chorraum mit den übereinander angeordneten Prinzipalstücken Altar, Kanzel und Orgel wurde durch dessen Separierung vom Gemeinderaum besonders hervorgehoben und erhält zusätzliche Bedeutung durch die Einrichtung der darunter liegenden Fürstengruft. Gerade in Zusammenhang mit der Grablege hatte Herzog Christian dem liturgischen Zentrum das Thema der Vita Christi, die Todeserwartung und die Auferstehung als Weg zur Erlösung und zum ewigen Heil zugeordnet. So bekommt die gesamte Installation einen mit der von Herzog Wilhelm IV. errichteten Schlosskapelle in Weimar vergleichbaren Charakter einer "Himmelsleiter".⁴⁰³

Die Inschrift am Gebälk des Kanzelaltars mit dem Kürzel V D M I A E ist gleich einer Vorwegnahme der Aufgabe der Wortverkündigung von der Kanzel aus und gleichzeitig Überschrift dessen, was an Kanzelaltar, Orgel und Chorgewölbe konkret umgesetzt wird: Verbum Dei Manet In Aeterna.⁴⁰⁴ So thematisiert das Altargemälde die Verkündigung Mariens als Anfang der Heilsgeschichte. Der Schalldeckel der Kanzel trägt das Kreuz als zentrales Motiv des Leidens, Sterbens und Erlösung, umgeben von Engeln, die Leidenswerkzeuge halten. Die Orgel leitet bereits über in die himmlischen Sphären der Kuppel mit der Himmelfahrt Christi, umsäumt von musizierenden und lobpreisenden Engeln und gerahmt von der Anbetung der vierundzwanzig Ältesten.⁴⁰⁵

Wie sehr die Orgel hierin eingebunden ist, zeigt die Verwobenheit ihrer dekorativen Elemente mit der Gesamtausstattung der Schlosskapelle. Die an der Orgel plastisch ausgeformten Putti sind Vorstufe und Überleitung zu den darüber, in den himmlischen Sphären musizierenden, hier aber gemalten Engeln im Kuppelfresko des

⁴⁰³ Vgl. Kapitel VI.2.

⁴⁰⁴ Das Wort Gottes führt in die Ewigkeit.

⁴⁰⁵ Dass die Orgel ihren Wind von den Bälgen auf dem Dachboden erhielt, hatte, wenngleich nicht von vornherein in diesem Sinne intendiert, doch auch ihren besonderen Reiz: verweist das Instrument selbst nach oben in die Kuppel, so erhielt es gerade von dort den zum musikalischen Lobpreis seinen "himmlischen Wind".

Chores. Sie korrespondieren aber auch gleichzeitig mit den Engelfiguren auf dem Kanzeldeckel, die Leidenswerkzeuge halten. Letztendlich stellen diese darüber hinaus Bezüge zu den übrigen Putti im Kirchenraum her, so an den Porträts der beiden Gattinnen Herzog Christians rechts und links des Triumphbogens, aber auch zu denjenigen am Hauptfresko im Gemeinderaum und am Fürstenstand.

Jene Pilaster, die das Brustwerk der Orgel flankieren und das Gebälk der oberen Emporenebene stützen, erscheinen wie eine Aufspaltung des darunter angebrachten, das Altarblatt rahmenden Pilasterpaares. Die Hermen an den Pilastern rechts und links des Brustwerks sind gleichzeitig Reduktion der den Schalldeckel tragenden Karyatidengeln und nehmen Bezug zu den Hermenfiguren, die gegenüber am Fürstenstand das herzogliche Wappen tragen.

Auch das Motiv der Girlanden, welche die einzelnen Prospektfelder der Orgel rahmen, dient dazu, Bezüge im Kirchenraum herzustellen, denn es tritt gleichzeitig als Einfassung des Triumphbogens auf.⁴⁰⁶ Somit erscheinen dem Betrachter die Bögen der Prospektfelder als Diminuation des Chorbogens, der das ganze Instrument umfasst. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Wiederholung des Motivs der durch eine Volute gebündelten Palmzweige jeweils am Scheitelpunkt des Triumphbogens und des Mittelfeldes im Oberwerk der Orgel. Dieselben Girlanden treten zudem als Rahmung der Wand- und Deckengemälde auf und schließen, gleich von Putti gehaltenen Kränzen, die Bildnisse der beiden herzoglichen Gemahlinnen ein.

Der auf dem Scheitelpunkt der Orgel sitzende Engel, der das Schriftband "GLORIA IN EXCELSIS DEO" trägt, erscheint als Verkleinerung des Freskos in dem Deckenfeld vor dem Triumphbogen. Hier halten fünf (gemalte) Engel ein Band in die Höhe mit der Inschrift "PLENA EST OMNIS TERRA GLORIA EIUS". Diese beiden Schriftbänder nehmen den Inhalt des Kuppelfreskos vorweg: den Triumph der Auferstehung über den Tod.⁴⁰⁷ Die Ehre und der Ruhm Gottes werden im Diesseits und im Jenseits verkündet durch die Musik. Dass in der Gestalt des Orgelprospektes mit der Anordnung der jeweils drei Bogenfelder das Triumphbogenmotiv aufgenommen und gleichzeitig der Trinitätsgedanke plastisch umgesetzt wurde, ist nur letzte Konsequenz dieser Inszenierung. Bereits im Anblick des Kreuzes weist die

⁴⁰⁶ Abb. 51.

⁴⁰⁷ Abb. 53.

dahinter aufragende Orgel in ihrer Erscheinung und mit ihrer Musik in das himmlische Jenseits und dient als Vorgeschmack der triumphalen Auferstehung.

So ist die Orgel in der Eisenberger Schlosskapelle sowohl in ihrer formalen als auch ornamentalen Gestaltung eingebunden in ein umfassendes programmatisches Konzept, das den ganzen Kirchenraum mit einbezieht und diesen in seiner Gesamtheit als ein Grabdenkmal für dessen Stifter, Herzog Christian von Sachsen-Eisenberg, ausweist. Der Orgel kommt dabei über ihre eigentliche liturgische Funktion als Musikinstrument hinaus eine darstellende, transitorische Aufgabe zu. Sie ist hier Mittlerin zwischen dem Diesseits und dem Jenseits und wird in ihrer Prospektgestaltung in die apokalyptische Gesamtschau des Sakralraumes einbezogen.

VI.5. Saalfeld: Entwurf und Original

Die Orgel der Schlosskapelle in Saalfeld wurde in ein Residenzschloss des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert gebaut, welches von Grund auf neu errichtet worden war. Die Baugeschichte des Saalfelder Schlosses wurde von zwei Herzögen bestimmt.⁴⁰⁸ Herzog Albrecht (1648/1680-1699), der nach seiner Vermählung 1676 aus dem elterlichen Stammschloss in Gotha auszog und Saalfeld als neuen Residenzort erwählte, hatte noch im selben Jahr mit der Vorbereitung zum Neubau des Residenzschlosses begonnen. Am 29. März 1677 schließlich erfolgte die Grundsteinlegung.⁴⁰⁹ Nachdem aufgrund der Teilung des Gothaer Territoriums Herzog Albrecht 1680 seine Residenz nach Coburg verlegte, erhielt Herzog Johann Ernst (1658/1680-1729), der jüngste der sieben Söhne Herzogs Ernst I. von Gotha, die Saalfelder Landesportion.⁴¹⁰

Bis zu diesem Zeitpunkt schien das Mauerwerk des Corps de Logis mit den kurzen Flügelansätzen errichtet gewesen zu sein.⁴¹¹ Die Leitung des Baues hatte bis dahin Christian Wilhelm Gundermann inne gehabt. Herzog Johann Ernst führte den begonnenen Schlossbau weiter und engagierte den Baumeister Christian Richter. 1704 wurde der Vertrag zur Ausgestaltung der Kapelle mit dem Stuckateur Bartolomeo Lucchese abgeschlossen, so dass demnach die Verlängerung des nördlichen Seitenflügels mit der Schlosskapelle im Außenbau weitestgehend abgeschlossen gewesen sein musste.⁴¹² 1720 wurde der gegenüberliegende Südflügel fertig gestellt.⁴¹³ Wohl erst 1726 war die Ausgestaltung der Innenräume und mit der Fertigstellung des Turmaufsatzes über dem Corps de Logis der Bau des Schlosses insgesamt beendet.⁴¹⁴

Zur Ausgestaltung der Schlosskapelle waren verschiedene Handwerker und Künstler engagiert worden: für die Stuckarbeiten zeichneten sich bis 1711 die Brüder Bartolomeo und Carlo Domenico Lucchese verantwortlich, die Freskomalereien

⁴⁰⁸ Zur Baugeschichte des Saalfelder Schlosses und der Schlosskapelle sind grundlegend: Baier-Schröcke 1958, Baier-Schröcke 1968, S.26f und S.47-50. Werner 1996, Bd.2, S.31ff und 41ff übernimmt weitestgehend die von Baier-Schröcke vorgelegten Informationen.

⁴⁰⁹ Baier-Schröcke 1957, S.247.

⁴¹⁰ Geschichte Thüringens 1982, S.526.

⁴¹¹ Baier-Schröcke 1958, S.247.

⁴¹² Baier-Schröcke 1958, S.247.

⁴¹³ Baier-Schröcke 1958, S.247.

⁴¹⁴ Werner o.J., S.5.

fürhte Carlo Ludovico Castelli aus.⁴¹⁵ 1709 wurde mit dem Erfurter Bildhauer Gottfried Gröninger ein Vertrag zur Verfertigung von Altar und Kanzel geschlossen.⁴¹⁶ 1714 war die Ausstattung im Wesentlichen abgeschlossen, doch zogen sich wohl verschiedene kleinere Arbeiten etliche Jahre hin, so dass die Schlosskapelle erst im Februar 1720 eingeweiht wurde.⁴¹⁷

Die Kapelle im Saalfelder Schloss ist als längsrechteckiger Saal konzipiert. Sie füllt die gesamte Breite des Flügels aus, so dass doppelgeschossige Fenstereinbauten an drei Seiten möglich waren. Die an allen vier Seiten umlaufende Empore ist ein wesentliches Gestaltungselement zur Raumgliederung und Raumwirkung.⁴¹⁸ Durch ihre abgeschrägten Ecken gibt sie dem Raumkern die zentralisierend wirkende Form eines längsgestreckten Achtecks. Die Empore wird getragen von korinthischen Säulen, die im Erdgeschoß zu den Außenwänden einen umgangsartigen Korridor schaffen und einen Hauptraum separieren. Die Kollonade wird auf der Empore entsprechend dem Verlauf im Erdgeschoß fortgeführt, sie trägt das Gebälk, das die flache Spiegeldecke untergliedert und dadurch dem Verlauf der Empore folgt. Damit wurde auch in der Deckengestaltung das raumgestaltende Element der Empore sichtbar gemacht. Die Empore selbst bekam durch die Balustrade anstelle einer Brüstung in Verbindung mit den Säulenstellungen eher den Charakter einer Galerie oder eines theaterhaften Ranges.

An den Stirnseiten des Kirchenraumes sind achsensymmetrisch die Prinzipalstücke angeordnet: Altar, Kanzel und Orgel befinden sich an der Ostseite zum Mitteltrakt hin, der Herrschaftsstand gegenüber an der westlichen Schmalseite. Die besondere Bedeutung dieser Orte wurde hervorgehoben durch die Ausbildung von Doppelsäulen an jenen Stellen innerhalb der Kollonade. Am Herrschaftsstand, der zur Raummitte hin von Arkaden eingefasst wird, sind die Säulenpaare diesen vorgeblendet.

Auch am Altar wurde das Thema der Doppelsäulen variiert. Hier sind diese direkt in den Altaraufbau integriert und rahmen, auf beiden Seiten jeweils gestaffelt, das Altarblatt ein. Die Säulen tragen ein entsprechend verkröpftes Gebälk, als obere Begrenzung des Altares und gleichzeitig Fundament der Kanzel. Dieses "gemeinsame" Gebälk stellt das architektonische Verbindungsglied dar zwischen

⁴¹⁵ Baier-Schröcke 1968, S.47-49.

⁴¹⁶ Werner o.J., S.7.

⁴¹⁷ Werner o.J., S.7.

⁴¹⁸ Abb.54.

dem Altar und der Kanzel. Die Kanzel selbst ist als einfaches Rednerpult auf dem Niveau der Empore ausgebildet. Die Balustrade des Emporenungangs wurde an dieser Stelle aufgebrochen und öffnet so den Durchgang für den Prediger. Die Brüstung der Kanzel ist auf das Gebälk aufgesetzt und folgt dessen Verlauf. An der Stirnseite befindet sich eine Kartusche mit der Weiheinschrift, Bezug nehmend zur heiligen Dreifaltigkeit, flankiert von zwei Puttiköpfen. Ein auf der Brüstung angebrachtes Lesepult kennzeichnet die Funktion des Predigtortes.

Die Orgel wurde hinter die Kanzel auf die Empore gestellt.⁴¹⁹ Diese Anordnung bewirkt für die ansonsten frei im Raum stehende Kanzel eine rückseitige Abgrenzung. Sie wirkt so für den Betrachter wie eine reich geschmückte Rückwand für den Predigtort. Erreicht wurde dieser Eindruck durch die Einbindung der Orgel in den Kirchenraum. Der Prospektaufbau folgt dem klassischen fünfteiligen Schema mit einem großen, hier gerundeten Mittelturm und kleineren äußeren Spitztürmen mit dazwischen liegenden Flachfeldern. Die außen liegenden Spitztürme werden von den Doppelsäulen an der Empore nahezu vollständig verdeckt, so dass im wesentlichen nur die zwei Flachfelder und der Mittelturm sichtbar sind. Durch die Einstellung der Orgel zwischen bzw. hinter diese Säulenpaare wurde eine rahmende Wirkung erzielt. Da der Mittelturm der Orgel genau in der Mittelachse der Kanzel steht, wirkt der Standort des Predigers durch den Orgelprospekt zusätzlich überhöht.

Am Orgelprospekt selbst sind nicht nur die Schleierbretter und die Ohren mit geschnitztem Laub- und Rankenwerk versehen, sondern zusätzlich auch die Lisenen und Friese damit verblendet.⁴²⁰ Dies verwischt die klare Aufteilung des Prospektes und schafft Bezüge zur floralen Stuckornamentik der Deckengestaltung. Das über den Flachfeldern angebrachte Schnitzwerk verschleiert die Zwischenräume und bewirkt somit einen flächigen Gesamteindruck des Prospektes. Die Vorblendung der Pilaster am Untergehäuse zu beiden Seiten des Spieltisches nimmt das Motiv der Doppelsäulen in reduzierter Form wieder auf.

So wird insgesamt die Orgel durch ihren exponierten Standort über dem Altar und der Kanzel zwar hervorgehoben, dadurch, dass Teile des Prospektes von den Säulenpaaren verdeckt werden und durch die Verwendung von Zierelementen aus dem Kirchenraum in ihrer Einzelwirkung zugunsten des Gesamtraumes jedoch wieder zurückgenommen. Sie wirkt damit weniger als eigenständiges

⁴¹⁹ Abb.55.

⁴²⁰ Abb.56.

Musikinstrument, sondern als architektonisches Mittel zur homogenen Gestaltung des Kirchenraumes.

Den Ort der Kirchenmusik und die Funktion der Orgel als Musikinstrument betonen die bildlichen Bezüge innerhalb des ikonographischen Gesamtkonzeptes. An zentralen Punkten im Kirchenraum werden Motive des christlichen Heilsgeschehen und der Kirchenweihe illustriert. So gibt das Altarblatt das Thema der Himmelfahrt Christi wieder und das zentrale Deckenfresko zeigt in der Mitte die Heilige Dreifaltigkeit, umringt und verherrlicht von den 24 Ältesten.⁴²¹ Das Mittelfresko wird umgeben von Medaillons mit den vier Evangelisten. An den Stirnseiten der Decke befinden sich, entsprechend ihrer Zugehörigkeit und ihren Attributen, die Darstellungen von Moses bzw. David. An der Seite des Fürstenstandes wird als Platz des weltlichen und geistlichen Herrschers, Moses mit den Gesetzestafeln gezeigt, während gegenüber König David mit der Harfe den Bereich der Kirchenmusik visualisiert, als diejenige zentrale Gestalt des Alten Testaments, die gleichzeitig die musikalische und die herrschaftliche Komponente in sich vereint.

Innerhalb der übrigen Gemälde, mit denen der Kirchenraum geschmückt ist, bedeuten noch weitere Zeichen den Platz der kirchenmusikalischen Aufführungen. Medaillons an der Decke über der Orgel zeigen musizierende Putti.⁴²² Auch innerhalb der bildlichen Darstellungen an der Decke über und an der Außenwand längs der Empore auf beiden Seiten zur Orgel hin befinden sich Abbildungen von Engeln, die sowohl Blas- als auch Streichinstrumente spielen.⁴²³ Indem innerhalb der verschiedenen Instrumentendarstellungen neben Streich- und Blasinstrumenten auch Portative gezeigt werden, wird konkret Bezug genommen zum Aufführungsort der Hofkapelle und zur Orgel und ihrer Eigenschaft als Musikinstrument.

Das bekrönende Gesims des Mittelturmes der Orgel wird von dem an der Decke verlaufenden Gebälk überdeckt. Dies lässt darauf schließen, dass auf die Maße der Orgel in der Raumplanung wenig Rücksicht genommen wurde. Auch ist an der Stelle über der Orgel die Decke bemalt und mit Stuck versehen, obwohl nur ein geringer Abstand zwischen Decke und Orgel besteht. Dies zeigt, dass zum Zeitpunkt der Aufstellung der Orgel zumindest an dieser Stelle die Deckengestaltung bereits abgeschlossen sein musste.

⁴²¹ Abb.57.

⁴²² Abb.58.

⁴²³ Abb.59 und 60.

Die Errichtung der Orgel war bereits am 6. September 1706 vertraglich vereinbart worden, also ungefähr drei Jahre vor dem Baubeginn von Altar und Kanzel.⁴²⁴ Der Vertrag wurde mit den beiden aus Mainfranken stammenden Orgelbauern Jakob Theodor Berns (1678-1753) und Johann Baptist Funsch (1674-1743) abgeschlossen.⁴²⁵ Das Werk in Saalfeld war Zwischenstation der beiden Orgelbauer gewesen, die zuvor in Merseburg gearbeitet hatten und sich danach wieder in Mainfranken niedergelassen hatten.

Während ihrer Merseburger Zeit war in den Jahren 1706 bis 1707 die Orgel in der Othmarskirche zu Naumburg entstanden, das wahrscheinlich erste Werk von Berns und Funsch, das die beiden selbstständig errichteten oder zumindest vollendeten, da Meister Thayßner, für den sie bis dahin gearbeitet hatten, bereits 1706 starb. Von Merseburg zogen die beiden Orgelmacher wieder zurück nach Franken. So war die Orgel für die Saalfelder Schlosskapelle möglicherweise das zweite selbstständige Projekt von Berns und Funsch gewesen.

Bereits einige Monate vor Abschluss des Orgelvertrages hatten die beiden Orgelbauer einen Kostenvoranschlag abgegeben:

"Auff hochfürstl. gnädigsten Befehl hab ich an das bemeldter, nach vorgerichter Disposition zu hiesigen hochfürstl. Capell Orgelbau, was hierzu an allersamdt Materialien von nöthen auch was ich vor meine Mühe, undt Kosten zur Zahlung nehmen können hiermit anbringen wollen".⁴²⁶

Die zur Errichtung des Orgelwerks voraussichtlich benötigten Materialien waren nachfolgend aufgelistet.⁴²⁷

Berns und Funsch boten zwei verschiedene Möglichkeiten für den Orgelbau und dessen Kosten an. Diese bezifferten sich insgesamt auf 800 bzw. alternativ dazu 1200 Thaler, je nach Inhalt und Übernahme der zusätzlichen Leistungen des Herzogs. Die kostengünstigere Variante beinhaltete lediglich den Arbeitslohn für die beiden Orgelmacher und ihre Mitarbeiter, einschließlich freie Kost und Logis bei Hofe. Die teurere Alternative hierzu schloss demgegenüber zusätzlich die Beschaffung der oben genannten, zum Orgelbau benötigten Materialien,

⁴²⁴ StA Coburg, LA J 1, fol. 89-93.

⁴²⁵ Zu Jakob Theodor Berns und Johann Baptist Funsch aus: Fischer/Wohnhaas 1994, S.31f (zu Berns) und S.106 (zu Funsch).

⁴²⁶ StA Coburg, LA J 1, fol.87.

⁴²⁷ StA Coburg, LA J 1, fol.87: "5 Centner Zinn, 9 Molt Bley, 3 dächer läther weis geh., 80 Pfund laim, 2 Rinds heute, 45 bohlen zu den blasbälgen, 50 stückh Reine bräter, 7 Pfund Messing bläih, 9 Pfund Messing drath, etliche stock Nägel, 290 uberzint bläih, Kohlen zum löthen undt sonsten zu Gebrauch etliche stangen pflöckh hölser

"ausgenommen das gehäus und bilthauerey" mit ein.⁴²⁸ Das Orgelgehäuse und die Schnitzereien sollten, wie es zu dieser Zeit vielerorts gebräuchlich war, von einem Tischler gefertigt werden, zu Lasten des Herzogs: "das gehäus aber auch bilthauerey werdtlen Ihro hochfürstl. durchläucht auf dero Kosten schafen, dabey wir nach vorgezeigten Riss den Discher anzeichen wollen, wie das Gehäus ein zu richten sey".⁴²⁹

Als letzten Punkt gingen die beiden Orgelmacher auf die musikalischen Eigenschaften des geplanten Orgelwerks ein:

"daneben verspreche ich benantes orgelwerck nach mathematisch grunde zu verfertig das Pfeüfen werck nach den Cammerthon in richtiger Mensuration zu setzen damit die Hautbois, lauten, viodigamben, flouten douce ohne unnöthige Transposition können bequem gebraucht werten auch denen vocalisten undt delicaten Sängern nicht sauer mit zu sing fallen mögte, undt soll auf dem Pfeüfen werckh kein wild geschrey, sondern ein lieblicher scharffer equaler Silber Klang in jedem Register nach seiner eigenschaft auf einer angenehmen Temperatur zu hören sein".⁴³⁰

Von Bedeutung besitzt die Erwähnung der Orgelbauer, die Orgel in den Kammerton zu setzen, war es doch zu dieser Zeit gebräuchlich, die Orgel im Chorton zu stimmen. So bezieht sich dieser Passus in besonderem Maße auf den Aufstellungsort der Orgel: die fürstliche Hofkirche. Dies lässt auf eine häufige Beteiligung der Instrumentalmusik am Gottesdienst schließen.

Die Angabe, die Orgel in den Kammerton zu setzen, gibt Aufschluss über die zeitgenössische Aufführungspraxis, denn der Kammerton war in dieser Zeit eine kleine Terz tiefer als der Chorton. Demzufolge konnte die Orgel als Continuoinstrument die Kapelle begleiten, ohne vom Organisten transponiert werden zu müssen. Die optimale Begleitung der Hofkapelle war demnach bedeutsamer als die Begleitung der Vokalmusik, die hier auch erst an zweiter Stelle genannt wurde. Die Bedeutung der Unterstützung des Gemeindegesanges, als weitere Aufgabe des Orgelspiels, erschließt sich aus ihrer Nicht-Erwähnung: sie war selbstverständlich.⁴³¹

⁴²⁸ StA Coburg, LA J 1, fol.87.

⁴²⁹ StA Coburg, LA J 1, fol.87.

⁴³⁰ StA Coburg, LA J 1, fol.87 und 87R.

⁴³¹ Demgegenüber wurde etwa in der - katholischen - Kapelle des Schlosses in Pommersfelden (Johann Philipp Franz von Schönborn) 1717, also nahezu zeitgleich, im Vertrag zum Bau der neuen Orgel mit dem Orgelbauer Johann Hofmann aus Würzburg eine Stimmung im Chorton verakkordiert (Herrmann Fischer und Theodor Wohnhaas: Historische Orgeln in Oberfranken.

Die Wichtigkeit der richtigen Klangeigenschaften und der Stimmtonhöhe lässt sich dadurch ermessen, dass diese Stelle fast wortwörtlich im Originalvertrag von der herzoglichen Kammer wieder aufgegriffen wurde.⁴³² Dem Vertrag war eine Zeichnung mit der Darstellung des geplanten Orgelwerks beigelegt.⁴³³ Laut Vertragstext versprochen

“eingangs besagte Orgelbauer das Werck nach den gefertigten hierbey angefügten Riße mit denen größten Pfeifen von außen ins Gesicht zu stellen, und nach der größe und Weite des angewiesenen orgel plazes alles zu disponiren, damit die äußerliche Figur der Orgel demselben proportionirlich seyn möge”.⁴³⁴

Die auf dieser Zeichnung dargestellte Orgel ist im Aufbau mit dem Orgelgehäuse, das heute in der Saalfelder Schlosskapelle steht, in wesentlichen Punkten identisch. Die Abbildung zeigt einen fünfteiligen Prospektaufbau mit einem großen, gerundeten Mittelturm, zwei kleinere Spitztürme außen und jeweils einem dazwischen liegenden, kleinen Flachfeld. Der Prospekt ist mit Akanthuslaub reich verziert. Dieses findet sich nicht nur an den Schleierbrettern und an den Ohren, sondern gleichfalls über den Flachfeldern seitlich am Mittelturm. Auch als Bekrönung der Türme dient Laub- und Rankenwerk.

Auf den seitlichen Spitztürmen sind jeweils zwei singende und musizierende Putti vorgestellt, auf dem Mittelturm halten Trompetenengel das sächsische Wappen. In den Ohren der Orgel ragen Putti zwischen den Akanthusvoluten hervor. Die Lisenen sind mit zeittypischen Verzierungen wie Girlanden und Festons geschmückt. Auch die Verblendungen an den Pfeifenfüßen sind mit Laubwerk bzw. Girlanden versehen, gleichzeitig ist diese Motivik an den Konsolen unterhalb der Türme ausgebildet.

Das Untergehäuse wird gerahmt von zwei vorgeblendeten Säulen mit Kanneluren und korinthischen Kapitellen. Der Spieltisch und die seitlichen, das Obergehäuse tragenden Konsolen sind wiederum mit Rankenwerk versehen. Die Zeichnung selbst vereint mehrere Perspektiven in sich. So entspricht die Ansicht der Türme nicht dem Bereich des Spieltisches, worin nur ein Manual dargestellt, dieses aber aufgrund einer anschaulicheren Wirkung in der Draufsicht ausgewiesen ist. Dass es hier

München, Zürich 1985, S.202). Eine ausführliche Untersuchung zu diesem Thema steht noch aus.

⁴³² StA Coburg, LA J 1, fol.89.

⁴³³ Abb.61.

⁴³⁴ StA Coburg, LA J 1, fol.89R.

weniger um eine realitätsgetreue Abbildung ging, zeigt auch die schematisierte, um die Ecke geführte Reihung der Registerknöpfe, die so kaum zur Ausführung gekommen sein dürfte.⁴³⁵

Mussten die von den Orgelbauern vorgesehenen Turmbekrönungen wohl der mangelnden Höhe zum Opfer fallen, so ist die Orgel der Saalfelder Schlosskapelle, wie sie sich heute präsentiert, eher noch schmuckvoller gestaltet als auf der projektierten Zeichnung. Rechts und links des Spieltisches befinden sich im Original jeweils Pilasterpaare, und auch im Obergehäuse sind die Lisenen mit um vorgeblendete Rundstäbe rankenden, floralen Verzierungen stärker geschmückt. Zusätzlich sind auch die Frieze im Obergehäuse und am Kranz mit Rankenwerk versehen, während diese auf der Zeichnung schmucklos gestaltet sind. Demgegenüber fielen die auf der Zeichnung in die Ohren eingestellten Putti in der realen Ausführung weg.

Im Vertrag zwischen dem Herzog von Sachsen-Saalfeld und den beiden Orgelbauern Berns und Funsch wurde der Bau einer Orgel mit 16 Stimmen auf zwei Manualen und Pedal vereinbart.⁴³⁶

"In das obere Clavier C Ce D De E F Fe biß c"

1. Principal von 8 Fuß von BergZinn
2. Gedackt von 8 Fuß von guten Metall 6 löthig
3. octava 4 fuß \
4. quinta 3 ... \
5. Superoctav 2 ... } von guten Metall
6. Sesquialtra 1 1/5 ... / 6 löthig
7. Mixtur 4fach /
8. Tromp. oder Vox humana 8 fuß von überzinnnten Bleih.

In das andere Clavier claves ut supra

9. Viol da Gamba 8 fuß \
10. quintathön 8 ... \ von Metall wie
11. Gembshorn .. 4 ... / oben
12. Waldflöth 2 ... /
13. Fagott 16 von überzinnnten Bleihe

In das Pedal C Ce D De E F D bis d'

⁴³⁵ Andererseits stimmt die Anzahl der Registerknöpfe mit derjenigen der im Vertrag aufgelisteten Register exakt überein. Anders als die Ansicht des Manuales wurde die Ansicht der Pedalklavatur richtig wiedergegeben.

⁴³⁶ StA Coburg, LA J 1, fol.89R-90R.

14. SubBass 16 fuß von Holtz
15. Octava 8Item
16. Posaunen Bass 16. fuß von überzinnnten Bleih
17. Tremulant durchs ganze Werck
18. ZimmelStern und zu dieses Wercks genugsamer Würde"

Dazu sollten "3 Bälge 9 Fuß lang und 4 1/2 Fuß breit" sowie "3 Windkästen und durchgängig Schleifladen" erstellt werden.⁴³⁷ Für die Klaviaturen wurden gemäß der Vertragsvereinbarung Buchsbaum (für die Untertasten) und Ebenholz (für die Obertasten) gewählt, ferner wurde das Werk mit einer Ventilkoppel vom Pedal ins Hauptwerk ausgestattet.

In einem Punkt wich der Orgelvertrag wesentlich von dem Kostenvoranschlag ab: die beiden Orgelmacher sollten nun gemäß der Vereinbarung auch den Bau des Orgelgehäuses mit übernehmen. Begründet wurde dies dadurch, dass Berns und Funsch "umb mehrerer Gewißheit willen, daß alles nach führender intention daran geschehen möge" dies zu leisten hätten, und zwar "daßelbe ohne à partes Entgeld".⁴³⁸

Insgesamt wurde schließlich ein Betrag von 700 Talern festgesetzt, also deutlich unter den veranschlagten Kosten, und dies trotz der zusätzlichen Auflage, das Orgelgehäuse selbst erstellen zu müssen. Die Summe beinhaltete darüber hinaus alle zu dem Bau benötigten Materialien, wie sie bereits aufgelistet worden waren, "außer diejenige so nachgesetzt gemeldet von Gndster. Herrschaft selbst darzu abgegeben werden".⁴³⁹ Von der herzoglichen Kammer wurde den beiden Orgelbauern das für den Orgelbau benötigte Holz, Kohlen und Eisen gewährt, ferner wurden die Kosten für Maler-, Bildhauer- und Zimmermannsarbeiten übernommen sowie der Calcant (der Balgtreter) für die Zeit der Montage, Intonation und Stimmung der Orgel und "auch quartier, Betten und Feuerholz vor sie, die Orgelbauer, frey genießen zu laßen".⁴⁴⁰

Die Bezahlung der Gesamtsumme wurde in Raten aufgeteilt. 50 Taler sollten zwei Wochen nach Beginn, weitere 50 Taler nach einem halben Jahr Arbeit und schließlich 450 Taler nach der Aufstellung ausbezahlt werden. Die restlichen 150 Taler wollte sich die herzogliche Kammer als Kautioin einbehalten und erst nach

⁴³⁷ StA Coburg, LA J 1, fol.90R.

⁴³⁸ StA Coburg, LA J 1, fol.91.

⁴³⁹ StA Coburg, LA J 1, fol.91R.

⁴⁴⁰ StA Coburg, LA J 1, fol.92R.

einem Jahr, von der Fertigstellung an gerechnet, bei fehlerfreiem Spiel der Orgel, ausbezahlen.

Dass die beiden Orgelbauer sich unter diesen Bedingungen auf eine solche Arbeit einließen, lässt darauf schließen, dass sie trotz dieser Auflagen an dem Auftrag interessiert waren, denn es war sicher mit einem gewissen Prestigegewinn verbunden, für die Saalfelder Schlosskapelle ein neues Instrument zu bauen. Damit konnte später auch für andere Orgelprojekte geworben werden. So war Johann Baptist Funsch noch später als Orgelmacher von Saalfeld bezeichnet worden.⁴⁴¹

Die folgenden Orgelwerke von Berns und Funsch entsprachen in etwa der Größe desjenigen in Saalfeld. Es waren zumeist kleinere ein- oder zweimanualige Werke mit kaum mehr als 16 bis 18 Registern, häufig aber eher mit einer deutlich geringeren Registerzahl.

Der Prospekt der Orgel in Remlingen/Unterfranken, wie die Orgel der Saalfelder Schlosskapelle ein Gemeinschaftsprojekt von Berns und Funsch, erbaut 1712, also wenige Jahre nach der Saalfelder Orgel, weist ähnliche oder nahezu identische Merkmale auf.⁴⁴² Lässt man die, wohl anlässlich einer Erweiterung 1782 hinzugefügten seitlichen, geraden Harfenfelder weg, besitzt die Orgel in Remlingen ebenfalls einen klassischen fünfteiligen Prospektaufbau mit einem hohen, runden Mittelturm und zwei kleineren, äußeren Spitztürmen, jeweils getrennt durch kleine Flachfelder.

Zwar ist dieser Prospektaufbau gerade im mainfränkischen und mitteldeutschen Raum keine Seltenheit, doch entspricht auch die Profilierung des Kranzgesimses und der oberen Turmabschlüsse derjenigen in Saalfeld. Darüber hinaus sind im Untergehäuse, unterhalb der Spitztürme, ebenfalls vorgeblendete Pilaster vorhanden, im Gegensatz zu Saalfeld hier jedoch nur einfach ausgebildet. Überhaupt ist der Schmuck, insbesondere das Schnitzwerk, in Remlingen weniger aufwendig ausgeführt. Dies dürfte auf die Bedeutung der unterschiedlichen Aufstellungsorte zurückzuführen sein.

Die heute noch erhaltenen, zeitlich nachfolgenden Orgelprospekte von Berns und/oder Funsch unterscheiden sich hingegen grundlegend von dem Saalfelder Prospekt. So erscheint beispielsweise in Bühl bei Lauf von 1732/33 oder in Habitzheim/Odenwald 1742 ein größerer Mittelturm mit abfallenden seitlichen

⁴⁴¹ Fischer/Wohnhaas 1978, S.118.

⁴⁴² Abb.62. Beschreibung in Fischer/Wohnhaas 1981, S.240. Danach taucht auch in Remlingen die Bezeichnung der Erbauung des Orgelwerks "nach mathematischen Gründen" auf.

Feldern, in Heßdorf 1744 ist der Prospekt mit Rundtürmen und kleineren harfenförmigen Flachfeldern gestaltet.⁴⁴³ Ein durchgängiges Merkmal späterer Berns-Orgeln scheinen die Schleierbretter mit Vorhangmotivik zu sein.

⁴⁴³ Abb. der Orgel in Habitzheim in Balz/Menger 1979, S.77.

VI.6. Gotha: Zum Lobe Gottes und zur Ehre des Fürsten

Die Geschichte der Orgelwerke in der Kapelle des Schlosses Friedenstein in Gotha beinhaltet im Wesentlichen zwei Instrumente. 1687 hatte Herzog Friedrich I. (1646/1675-1691) begonnen, für die Schlosskapelle im Friedenstein in Gotha einen “beynahe gantz neuen Kirchbau” zu errichten, “weil die eingezogenen Balcken sehr wandelbar geworden”.⁴⁴⁴ Bei der bestehenden Kapelle handelte es sich um jene, die von Herzog Ernst I. (1601/1641-1675) im Zuge des gesamten Schlossneubaus von der Grundsteinlegung am 26. Oktober 1643 ab errichtet worden war. Ihre Einweihung geschah am 17. September 1646.⁴⁴⁵

Die Schlosskapelle, so wie sie von Herzog Ernst I. konzipiert worden war, ist nur teilweise rekonstruierbar. Sie erschließt sich weitestgehend durch die Beschreibungen von Friedrich Rudolph 1717.⁴⁴⁶ Demzufolge handelte es sich um einen längsrechteckigen Saal mit an zwei Seiten verlaufenden, von Pfeilern gestützten Emporen. In der Mitte wurde die Decke gestützt von drei als Palmbäume geschmückten Pfeilern. Die Prinzipalstücke befanden sich jeweils an unterschiedlichen Standorten. So stand der Altar an der östlichen Schmalseite, die Kanzel war hingegen an der nördlichen Längswand angebracht. Ihr gegenüber befand sich der Fürstenstand. Die Orgel schließlich war an der vierten, noch freien Westseite gegenüber des Altares aufgestellt.

Über Ihr Aussehen und ihre Klanggestalt gibt es nur wenige Nachrichten. Rudolph 1717 beschrieb das Instrument als “die Orgel mit dem verguldeten Mann, welcher sie auf seinen Schultern trug”.⁴⁴⁷ Demnach ruhte dieses Orgelwerk auf einer figürlichen, mit Gold überzogenen Konsole. Die Orgel war, wie auch der Altar und die Kanzel, anlässlich des von Herzog Friedrich I. ab 1687 unternommenen Umbaus in die Pfarrkirche von Gräfentonna umgesetzt worden.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Brückner 1753, Bd.1, Anm., S.189.

⁴⁴⁵ Ausführliche Beschreibung der Einweihungsfeierlichkeiten (der Prozession von der Stadt zum Schloss, der Festgottesdienste etc.) bei Brückner 1753, Bd.1, II., S.96ff. Zu diesem Zeitpunkt war demnach der Haupttrakt (Nordflügel) weitestgehend fertig gestellt.

⁴⁴⁶ Rudolph 1717, 2.Th., S.167f.

⁴⁴⁷ Rudolph 1717, 2.Th., S.168.

⁴⁴⁸ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.14f. Vgl. auch Ernst 1983, S.13: “Für die erweiterte Kirche [gemeint ist die Schlosskapelle auf dem Friedenstein, B.B.] reichte das Positiv nicht mehr aus”. Der Altar und die Kanzel aus der Schlosskapelle des Friedensteins sind heute in Gräfentonna erhalten, während die Orgel aus der Zeit von Herzog Ernst I. nicht mehr erhalten ist. Legt man die Situation in Gräfentonna zugrunde, so könnte es sich auch in der Schlosskapelle von Ernst I.um ein Brüstungspositiv gehandelt haben, vor dem, ähnlich wie in Gräfentonna eine

Für die Umsetzung wurde der Orgelbauer Severin Holbeck (1647-1700) aus Zwickau verdungen. Dieser sollte im Zuge des Neubaus in der Schlosskapelle das bisher dort stehende Werk, welches “fürstl. Herrschaft der Gemeinde zu Tonna in ihre neue Kirche gnädigst verehret” abbauen, die Bälge neu beledern, die Windladen und die Mechanik überholen, das Werk wieder in Gräfentonna aufbauen, intonieren und stimmen.⁴⁴⁹ Die Gemeinde sollte ihm für diese Arbeit 40 Taler bezahlen.⁴⁵⁰

Es war auch Holbeck, der den Auftrag von Herzog Friedrich II. (1675/1693-1732) für die neue Orgel in der neu gestalteten Schlosskapelle auf dem Friedenstein erhielt. Der Zwickauer Orgelbauer hatte zuvor 1679 und 1682 zwei Instrumente in Hof gebaut, bevor er 1687 für die Brüderkirche in Altenburg eine neue Orgel erstellt hatte. Möglicherweise aufgrund dieses Werks wurde Holbeck mit dem Neubau in der Gothaer Schlosskapelle betraut.

Der Vertrag vom 23. Mai 1692 sah eine Orgel vor mit zwei Manualen und Pedal in einem Umfang von insgesamt 35 Registern.⁴⁵¹ Die Manualwerke verteilten sich auf ein als “Oberwerk” bezeichnetes Hauptwerk mit 13 Registern an zentraler Stelle und auf ein geteiltes, zu beiden Seiten des “Oberwerks” gesetztes “Brustpositiv” mit insgesamt 12 Registern.⁴⁵² Hierin wurde an zweiter Stelle, nach dem “principal von reinem zinn in 6 thürmen nehmlich uf ieder seite 3” ein “Lieblich gedakt zur Music 8 fuss” vorgesehen, ein Hinweis auf das für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes in der Schlosskapelle wichtige Zusammenspiel mit der Hofkapelle in der Verwendung des Registers als Continuo- bzw. Generalbaßbegleitung.⁴⁵³ Das Pedal besaß 7 Register und war hinterseitig angelegt.

Als Besonderheit besaß das Holbecksche Instrument noch ein “Schnarrwerk” auf einer kleinen, über dem Spieltisch angebrachten Windlade mit drei Regalstimmen auf 16’-, 8’- und 4’-Basis, das über einen Koppelzug dem “Oberwerk” zugeschaltet werden konnte.⁴⁵⁴ Anstatt einer Trakturkoppel war die Windlade des Hauptwerks mit

Skulptur an der Brüstung angebracht war. So konnte der Eindruck entstehen, diese Figur würde die Orgel auf ihren Schultern tragen.

⁴⁴⁹ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.14.

⁴⁵⁰ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.14f.

⁴⁵¹ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.8-12. Die Disposition ist auch abgedruckt in Ernst 1983, S.13f. nach der Beschreibung von Adlung 1768, S.234.

⁴⁵² ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.8R: “das Brustwergk so zu beeden seiten gesetzt wird”.

⁴⁵³ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.8R.

⁴⁵⁴ Auffällig ist, dass zusätzlich das Brustwerk Dulcian Regal 8’ und Geigen Regal 4’ besaß, so dass für das ganze Instrument insgesamt fünf Regalstimmen vorgesehen waren. Laut dem Vertrag für die von Holbeck im Anschluss an das Werk in der Gothaer Schlosskapelle ab 1696 erbaute Orgel

doppelten Kanzellen versehen, damit dieses auch vom Pedal aus spielbar war. Jedes Werk war zudem über ein Kanalventil einzeln abstellbar. Die Orgel sollte mit vier Bälgen für die beiden Manualwerke und mit zwei Bälgen für das Pedal ausgestattet werden. Holbeck wurde verpflichtet, die Windführung “nach Geometrischer arth einzurichten”.⁴⁵⁵ Zusätzlich besaß das Instrument zwei Tremulanten für Manual und Pedal, die “nach dem Achtel tact eingerichtet werden” sollten.⁴⁵⁶ Hinzu kamen zwei Zimbelsterne.

Das Pfeifenwerk sollte Holbeck “nach monochordisch, geometrisch, und arithmethische radical proportion” herstellen.⁴⁵⁷ Bezüglich der Stimmung hatte der Orgelmacher die Pfeifen

“nach itziger arth also zu reguliren, daß die Semitonia so dergestalt moderirt und umgezogen werden, damit selbige in denen transponirten undt hart gesetzten Arthen ohne sonderliche dissonanz mit einer lieblichen harmonie gebraucht werden können”.⁴⁵⁸

Der Orgelbauer versprach eine Fertigstellung innerhalb von zwei Jahren. Vereinbart wurde eine Gesamtsumme für das Instrument von 1800 Talern, verteilt auf Raten jeweils zu Michaelis und Ostern 1692/93. Ein Teil des Geldes wurde als Garantiesumme von der Kammer einbehalten. Alle Teile sollten in der Orgelwerkstatt in Zwickau hergestellt und dann auf Kosten des Herzogs nach Gotha gebracht werden. Darüber hinaus versprach der Herzog freie Kost und Logis für die Orgelbauer sowie, abgesehen von allen anderen, zum Bau benötigten Materialien, die Bereitstellung von Holz für die Balganlage und das Gehäuse.

Das Orgelgehäuse selbst wurde, “nach Architectonischer Manier gemacht und aufgeführt”,⁴⁵⁹ von den beiden Gothaer Tischlern Hans Fleischhauer und Johannes Jeremias Möller nach dem Riss des Orgelbauers gefertigt.⁴⁶⁰ Der Vertrag mit den beiden Tischlern war datiert auf den 17. September 1687, also zu Beginn der Umgestaltungsarbeiten in der Schlosskapelle.⁴⁶¹ Offenbar war schon zu dieser Zeit ein neues Instrument vorgesehen.

für die Margarethenkirche in Gotha mit 25 Registern war demgegenüber weder ein eigenes Regalwerk noch andere Regalstimmen vorgesehen. Vgl. die Disposition in Ernst 1983, S.14.

⁴⁵⁵ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.10.

⁴⁵⁶ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.9R.

⁴⁵⁷ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.10.

⁴⁵⁸ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.10R.

⁴⁵⁹ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha 870, fol.10.

⁴⁶⁰ Brückner 1753, Bd.1, S.208.

⁴⁶¹ ThStA Gotha, Kammer Stadt Gotha, fol.1.

Innerhalb der Ausgestaltung der neuen Schlosskapelle schien es lange Zeit Unklarheiten gegeben zu haben. Möglicherweise hatte es durch Herzog Friedrich II. (1676/1693-1732) nochmals verschiedene Umgestaltungen gegeben. So wurde schließlich 1694 von den Baumeistern Johann Moritz Richter und Johann Heinrich Stengebach vermerkt, „daß die gnädigste Resolution und endlicher Schluß gefaßt worden, auf was art und weise die fürstl. Schloßkirche uf Friedenstein eingerichtet, und wohin Altar und Canzel, wie auch der fürstl. Kirchstand zusamt der Orgel gestellet werden solle“.⁴⁶² Am 30. Juli 1697 fand schließlich die Einweihung der neugestalteten Schlosskapelle auf dem Friedenstein statt.⁴⁶³

Die Innenrenovierung hatte vor allen Dingen die Disposition der Prinzipalstücke betroffen. War die Schlosskapelle als längsgerichteter Saal über zwei Geschosse in der Grundform von 1646 im wesentlichen geblieben, so sind in dem neu eingerichteten Sakralraum der Altar, die Kanzel und die Orgel an der Ostwand gruppiert, während der Fürstenstand auf der Empore an der westlichen Schmalseite angeordnet ist.⁴⁶⁴ Die Empore sind nun auch an den Längsseiten herumgeführt. Der durch Stufen erhöhte und mit einer Schranke versehene Chorbereich ist hinter dem Kanzelaltar mit einem im ovalen Rund an der Rückwand herumgeführten Stand für den Kommuniongang der fürstlichen Familie versehen.⁴⁶⁵

Darüber erhebt sich, als oberer Abschluss des Fürstenstandes und ebenfalls dem halbovalen Verlauf des Standes folgend, die Orgelbühne. Durch ihre Form dient sie gleichsam als Einfassung des Kanzelaltars. In ihrer Höhe entspricht die Orgelempore dem auf vier Säulen ruhenden Gebälk des Kanzelaltars, das die Brüstung der Kanzel trägt. Hinter der Orgel erhebt sich auf einem dritten Niveau nochmals ein Emporengeschoß. Erneut zurückversetzt korrespondiert es mit der Höhe der übrigen Emporen und dem Kranzgesims der Orgel. Durch die Ausbildung

⁴⁶² Kammer Stadt Gotha 870, fol.22, datiert auf den 31. Aug. 1694. Auch Rudolph 1717 schrieb hierzu: „Und weil des Herrn Zeitzischen Baumeisters Gängebachs endlich gethaner Vorschlag / daß der Altar / Predigt Stuhl / Orgel und Chor beysammen und über einander stehen / der Herrschaftl. Stand aber denselbigen gleich über gemacht werden könnte / placidiret worden / so wurde ohne Verzug zum Werk geschritten“. (Rudolph 1717, 2.Th., S.169).

⁴⁶³ Brückner 1753, Bd.1, Anm. S.189ff.

⁴⁶⁴ Abb.63.

⁴⁶⁵ Brückner 1753, Bd.1, Anm. S.191: „Hochfürstliche herrschaft haben in dieser ihrer Kirche zwey Stände: den einen, welchen dieselben beym ordentlichen gottesdienst zu betreten, den andern dessen sie sich beym Gebrauch des heiligen Abendmhls zu bedienen pflegen [...] dieser aber ist unten hinter dem Altar, in einer halben Rundung, vorne mit Fenstern und auf beyden Seiten mit Glaß=Thüren, auch doppelten Sitzen welche mit rothen Damast beschlagen, hinter einander versehen, in deren ersterem die Fürstliche Regierende Herrschaft, in dem Hinteren aber die Fürstlichen Printzen und Prinzessinnen bey der H. Communion sonsten zu treten Pflegen“.

einer Balustrade als Brüstung nimmt sie Bezug zur ebenfalls mit einer Balustrade versehenen und im Gegensatz zu den flächigen Emporenbrüstungen des Gemeinderaumes transparent wirkenden, darunter liegenden Orgelbühne.

Wirkt die Orgelbühne als rahmendes Element vor allem für die Altarzone, so erscheint die Orgel selbst als ein den Kanzelaufbau überhöhendes und rahmendes Instrument.⁴⁶⁶ Dies wird durch ein sich auf verschiedenen Ebenen abrollendes Wechselspiel der horizontalen Gesimse erreicht.

Je nach Betrachterstandort ergeben sich an der Orgel unterschiedliche Gruppierungen von Türmen und Feldern. Das über dem Untergehäuse verlaufende Kranzgesims fasst das gesamte Obergehäuse als Einheit ein. Direkt darüber folgt im Mittelbereich eine weitere Gesimszone, die den Mittelturm und die seitlich anschließenden Flachfelder als Gruppe zusammenfasst und so den Prospekt in jeweils drei mal drei Türme und Felder aufteilt.⁴⁶⁷ Diese so gegenüber den äußeren Bereichen höhergestellte Mittelzone umfasst in ihrer Breite genau diejenige des Kanzelaufbaues, der selbst den dreiteiligen Mittelbereich teilweise verdeckt und so die dreiteiligen Außenzonen separiert.

Das nach oben abschließende und nur vom Mittelturm durchbrochene Gesims hingegen fasst zusätzlich die seitlich daran anschließenden Spitztürme mit ein. Dadurch, dass dieses Gesims über die Breite des Kanzelaufbaues hinausreicht, entsteht für den Betrachter die eigentliche Rahmung des auf schlanken Stützen aufliegenden Schalldeckels und damit auch - des Predigers. Dieses obere Abschlussgesims reicht zwar bis an die äußeren Rundtürme, doch sind die tiefer liegenden, kleinen Flachfelder durch die Zimbelsterne und ein zusätzliches Gesims optisch von dem nunmehr fünfteiligen Mittelbereich getrennt. Der gesamte Prospekt wird schließlich von den hohen Rundtürmen gerahmt.

Bezüge zwischen den Prinzipalstücken werden darüber hinaus über die dekorativen Elemente hergestellt. So treten die seitlich des Kanzelkorbes angebrachten Voluten wieder an der Orgel über dem zentralen Abschlussgesims zu beiden Seiten des Mittelturmes auf. Auch das Motiv der seitlich herabhängenden Fruchtschnüre wird an der Orgel wiederholt. Diese schmücken als rahmendes Element die Kanzel und erfüllen, indem sie über das nach unten begrenzende Gebälk hinausreichen, zugleich Verbindungsfunktion zum Altar. An der Orgel treten sie an

⁴⁶⁶ Abb.64.

⁴⁶⁷ Abb.66.

jener Stelle auf, die auch zugleich den eigentlichen visuellen Rahmen für den Kanzelaufbau markiert: indem die Festons, ausgehend von den Voluten, sich über das Gesims ziehen und genau an den Außenseiten der beiden Spitztürme herunterhängen, begrenzen sie optisch den fünfteiligen Mittelbau als jenen Rahmen, der für den Betrachter die Kanzel mit einschließt.

Über das an der Orgel als Blattwerk, Fruchtgehänge, Girlanden und Festons angebrachte Schmuckwerk erschließen sich Bezugspunkte zur Innenraumdekoration der Schlosskapelle. Hier, sowohl an den kräftigen Unterzügen, als auch in den einzelnen Deckenfeldern selbst, treten im Stuckwerk der Gebrüder Rust diejenigen Motive auf, die auch am Orgelprospekt wiederkehren.⁴⁶⁸ Sind die Gemäldefelder über dem Gemeinderaum quadratisch angelegt und mit Lorbeerumrahmungen versehen, so wurde dasjenige über der Orgel bzw. dem Chorraum rund ausgestaltet und mit Akanthuslaub eingefasst. An der Orgel findet sich sowohl das Lorbeerkranzmotiv am so bezeichneten "Kranz"-gesims wieder als auch Akanthuslaub in den Schleierbrettern. Diese werden von Fruchtschnüren gerahmt, die auch als rahmendes Motiv außen, gleichsam als Ohren Verwendung finden.

Hier, wie auch über den Voluten auf dem Gesims zu beiden Seiten des Mittelturmes der Orgel sind jeweils Trompetenengel angebracht. Die figürliche Ausgestaltung des Orgelprospektes mit vollplastischen Trompetenengeln findet ihre - gemalte - Fortsetzung in dem sich direkt darüber befindlichen Deckengemälde.⁴⁶⁹ Dargestellt ist der musikalische Lobpreis der Engel mit vielfältigen Instrumenten. So sind neben Blasinstrumenten vor allem Streich- und Zupfinstrumente abgebildet, wie Lauten, Gamben, Harfen, sowie an zentraler Stelle eine Lyra und die Darstellung eines Positives.

Ein in der Höhe schwebender Engel hält ein Schriftband mit der zentralen Aussage dieser sich auf den Ort der Kirchenmusik beziehenden Darstellung: "Ehre sei Gott in der Höhe Friede den Menschen auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen". Dieses Schriftband ist der Abschluss und Kernpunkt der bereits an der Orgel angebrachten schriftlichen Aussagen. Dort findet sich über dem Spieltischbereich ein über dem Kranzgesims angebrachtes Schriftband mit einem Textzitat aus Psalm 66, Vers 2: "Jauchzet Gott alle Lande, lobsinget zu Ehren seinen Namen, rühmet ihn herrlich".⁴⁷⁰ Auch diesem Schriftband wird das Engelmotiv

⁴⁶⁸ Schloss Friedenstein 1991, S.25.

⁴⁶⁹ Abb.65.

⁴⁷⁰ Abb.66.

zugeordnet: direkt darunter ist, gleichsam als Konsole des Mittelturmes, eine Puttobüste angebracht. Zu diesen beiden Schriftbändern lässt sich innerhalb der textlichen Reihung noch die vor dem bekrönenden Gesims des zentralen Mittelturmes angebrachte, mit Palmwedeln eingefasste und gleichsam als Bindeglied zwischen den beiden Schriftbändern fungierende Kartusche zuordnen: „Halleluja“.

Diese Kartusche ist in der horizontalen Ebene eingebettet zwischen den beiden auf den äußeren Türmen stehenden Kartuschen mit den Initialen des Herzogs.⁴⁷¹ Jene beiden Kartuschen sind ebenfalls mit Palmwedeln gerahmt, doch zusätzlich mit einem Fürstenhut versehen und Teil einer auf den Türmen angebrachten Dreiecksherrschaftlicher Zeichen. Im Zentrum thront über allem das auf dem Mittelturm angebrachte, bekränzte und wieder mit einem Fürstenhut bekrönte herrschaftliche Wappen von Sachsen-Gotha.

Bestandteil dieser Reihe herrschaftlicher Konnotationen ist schließlich auch der auf dem Ziboriumsaufsatz des Kanzelschalldeckels aufgesetzte Fürstenhut. So wird für den sich im Gemeinderaum befindenden Betrachter in der Mittelachse eine vertikale Staffelung erzielt, die durchmischt ist von christlicher und herrschaftlicher Zeichensprache. Über dem Altar steht die Wortverkündung als zentrales Element der protestantischen Glaubenslehre. Darüber thronen Zeichen der Herrschaft sowohl auf dem Schalldeckel als auf der Orgel. Das zentrale herzogliche Wappen schließlich führt direkt in den Lobpreis der himmlischen Herrlichkeit.

Für den Herzog selbst ergab sich ein etwas anderer Blickwinkel: aufgrund der Sicht vom Fürstenstand aus, auf der Höhe der Empore, verdeckt der Ziboriumsaufsatz des Kanzeldeckels lediglich die Pfeifen des Mittelturmes der Orgel.⁴⁷² In einer Reihung übereinander erscheinen hier der Fürstenhut des Aufsatzes, darüber die Kartusche mit der Aufschrift „Halleluja“ und das herzogliche Wappen. Anstelle des Deckengemäldes, das aufgrund des flachen Blickwinkels vom Fürstenstand kaum einsehbar ist, wird das davor liegende Deckengebälk zum Bezugspunkt.

An dieser Stelle, über der Schwelle zum Chorraum, sind zusätzlich Girlanden gespannt, deren Enden über die Fläche des Balkens hinaus reichen. Durch diesen Schmuck wird der Unterzug gegenüber dem anderen, ansonsten identisch gestalteten Gebälk deutlich hervorgehoben, markiert er doch an der Decke, entsprechend den Treppenstufen am Boden, die Schwelle vom Gemeinde- zum Chorraum. Dieses

⁴⁷¹ Abb.67.

⁴⁷² Abb.68.

Girlandenpaar fasst, vom Fürstenstand aus gesehen, den ganzen Orgelprospekt ein und ist eine Fortführung desjenigen Motives, das bereits an der Kanzel und auf der Orgel erscheint. Zwischen diesen Girlanden ist auf dem Gebälk eine Kartusche mit einer Inschrift angebracht, die vom Gemeinderaum aus kaum in Erscheinung tritt. Von der Höhe des Fürstenstandes aber, noch über dem herzoglichen Wappen erscheinend, wirkt sie von dieser Perspektive aus wie die Bekrönung der gesamten Installation: "Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr, der Allmächtige, der da war, und der da ist, und der da kommt. Offenbarung Joh. IV.8."

VI.7. Altenburg: Standortfrage und Fürstliche Insignien

Bereits des Öfteren war die Orgel in der Kapelle des Altenburger Schlosses Gegenstand von Untersuchungen gewesen, ebenso ihr Erbauer, Gottfried Heinrich Trost.⁴⁷³ Im Gegensatz des eher orgelbautechnischen und personengebundenen Schrifttums steht hier der Aspekt der Ausstattung des Prospektes mit verschiedenen Schmuckformen und herrschaftlichen Konnotationen im Vordergrund. Auch die am Orgelbau beteiligten Handwerker mit ihren jeweiligen Aufgabenbereichen werden vorgestellt. Aufschlussreiche Kriterien liefert die Frage nach dem Standort der Orgel im Kirchenraum, war dies beim Neubau der Orgel in der Altenburger Schlosskapelle doch von einer umfangreichen Diskussion begleitet worden.

Instrument und Kirchenraum in Altenburg unterscheiden sich in zweifacher Hinsicht von denjenigen in dieser Arbeit besprochenen Schlosskapellen und Orgeln. Es ist einmal die Größe der Orgel in Altenburg, die mit 37 klingenden Registern bei weitem die anderen, hier ausführlich behandelten Instrumente nicht nur in klanglicher Hinsicht, sondern schließlich auch in ihrer architektonischen Größe überragt. Zum anderen ist es der Kirchenraum. In Altenburg war nicht, wie vielfach andernorts, die Orgel in einen neu errichteten Raum gestellt worden, sondern hier bestand der Kirchenraum in seiner Form bereits und es war nur das Instrument selbst, welches neu konzipiert und in klanglicher und gestalterischer Hinsicht auf die Gegebenheiten ausgerichtet wurde.

Die Altenburger Schlosskapelle entstammt in ihrer Form im Wesentlichen dem 15. Jahrhundert.⁴⁷⁴ An einen vierjochigen Chor mit einem polygonalen Abschluss, überspannt mit einem Netzgewölbe, schließt sich ein zweischiffiges, ebenfalls überwölbtes Langhaus an. Durch die unterschiedlichen Längenverhältnisse bekommt der Kirchenraum eher eine rechtwinklige Form, dabei wirkt das Langhaus in seiner Ausdehnung als quergelagerter, an den längsgestreckten Chor einseitig angelegter Raum. Durch die Emporeneinbauten unter Herzog Friedrich Wilhelm II. 1645 bis 1648 wurde der ursprüngliche Chorraum bis hin zu dem polygonalen Abschluss mit dem Langhaus verwoben. Die Kanzel an der Nordostecke und der Standort des

⁴⁷³ Aus der Fülle der Publikationen zu Gottfried Heinrich Trost und die Orgel der Altenburger Schlosskapelle sei hier nur eine Auswahl genannt: Löffler 1931/32; Friedrich 1984; Altenburg 1987; Friedrich 1989/1; Friedrich 1989/2; Altenburg 1989 und mit Friedrich 1993 eine Bibliographie hierzu.

⁴⁷⁴ Abb.69. Lehfeldt 1895, S.95.

Taufsteines an der Grenze zwischen Chor und Langhaus, sowie das Chorgestühl beiderseits der Längswände unter den Emporen geben die ursprüngliche Gestalt wieder. Der Fürstenstuhl befindet sich an der Westseite gegenüber dem vor den Chorabschluss gesetzten Altar. Die Kanzel stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, der Altar, der Taufstein und der Fürstenstuhl, wie auch die Emporen sind bei der Neugestaltung des Innenraumes 1645 bis 1648 angefertigt worden.⁴⁷⁵

Bereits vor dieser Neugestaltung des Innenraumes war die Orgel umgebaut worden.⁴⁷⁶ Offenbar war das bisherige Instrument in einem so desolaten Zustand gewesen, dass eine Notwendigkeit unabhängig von der übrigen Neueinrichtung gegeben war, möglicherweise aber hatte dieser Orgelumbau eine Neugestaltung des Kirchenraumes nach sich gezogen. 1636 bis 1638 erweiterte der Orgelbauer Josias Ibach aus Altenburg das bestehende Instrument auf die nahezu doppelte Registerzahl von nunmehr 34 Registern. Diese Umgestaltung kam wohl eher einem Neubau gleich unter Verwendung alter Register- und anderer Orgelteile, denn neben technischen Veränderungen wurde dabei auch das Gehäuse neu gebaut. 1639 bis 1640 wurde diese nicht in allen Punkten zur Zufriedenheit ausgeführte Orgel von den beiden Orgelbauern Peter Cramer aus Rudolstadt und Adam Dittrich aus Saalfeld repariert. Damit war die neue Orgel der Schlosskapelle bereits fünf Jahre vor Beginn der übrigen Neuausstattung fertig gestellt worden.

Jene Orgel stand bereits an demselben Ort wie ihr Nachfolgeinstrument auch: an der Nordwand des Chorraumes, vom Fürstenstand aus gesehen hinter der Kanzel. Dieser Standort war ungewöhnlich. Eher wäre gemäß der üblichen Anordnung der Prinzipalstücke die Orgel an die Westseite gerückt, während der Fürstenstand gegenüber des eigentlichen, nunmehr gewählten Orgelstandortes, an der Südwand des Chores, gegenüber der Kanzel seinen Platz gefunden hätte. Dass der Fürstenstand aber dennoch an die Westseite gelegt worden war, hing mit der direkten Zugangssituation für den Herzog zusammen: von seinen Gemächern aus konnte dieser über den sogenannten "Kirchsaal" direkt den Weg in seine Loge nehmen, ohne die Kirche durchqueren zu müssen.

Somit blieb für den Orgelstandort nur der Chorraum, sieht man von dem aufgrund seiner seitlichen Lage höchst ungeeigneten Nordschiff ab. Man scheute sich aber wohl auch davor, die Orgel im Chorschluss über den Altar zu setzen, so dass

⁴⁷⁵ Lehfelddt 1895, S.95ff.

⁴⁷⁶ Altenburg 1987, S.3f.

schließlich nur die Chorlängswände übrig blieben.⁴⁷⁷ Möglicherweise war dies immer schon der bisherige Platz der Orgel in der Art eines Schwalbennestes gewesen, hatte es doch wohl vermutlich schon seit Ende des 15. Jahrhunderts ein Instrument in der Altenburger Schlosskapelle gegeben.⁴⁷⁸ Optimal war die Lösung der Standortfrage dennoch nicht: allenfalls hatte nun der Herzog zwar alle Prinzipalstücke im Blick, nur sah er von der Orgel eben nur die Schmalseite und bekam auch nur den indirekten Schall zu hören; dieser prallte nämlich zuerst auf die gegenüberliegende Chorsüdwand, bevor er sich im übrigen Kirchenraum verteilte.

Diese Mängel in der Disposition der Prinzipalstücke mussten den verantwortlichen Parteien ebenfalls klar gewesen sein, als 1733 die Entscheidung für den Bau einer neuen Orgel fiel.⁴⁷⁹ Zuvor hatte Johann Jacob Donat aus Leipzig 1701 und 1716 bis 1717 Reparaturen und Umbauarbeiten vorgenommen, doch schienen diese keine wesentlichen, dauerhaften Verbesserungen gebracht zu haben, so daß man davon absah, erneut Reparaturarbeiten ausführen zu lassen.⁴⁸⁰

Der endgültigen Auftragsvergabe für das neue Instrument im Juni 1735 ging eine umfangreiche Standortdebatte voraus. Umfangreiche Gutachten wurden eingeholt. Neben Trost, der zuerst einen Voranschlag für eine dreimanualige Orgel vorlegte, später dann in einem zweiten Entwurf ein zweimanualiges Instrument präsentierte, gab auch der Gothaer Hoforgelbauer Thielemann seine Stellungnahme ab.⁴⁸¹ Bereits frühzeitig war beschlossen worden, dass kein Rückpositiv mehr gebaut werden sollte, wie es noch an der alten Orgel vorhanden gewesen war. Als Grund hierfür wurde die Gewinnung von Raum auf der Empore für die Kirchenmusiker genannt.⁴⁸²

Sodann legten auch Kapellmeister Stölzel und Oberbaumeister Straßburger Gutachten vor. Straßburger äußerte bereits am 4. Januar 1735 Bedenken gegen den bisherigen Standort der Orgel und favorisierte, wie es in der Schlosskapelle auf dem Friedenstein in Gotha auch geschehen war, eine Aufstellung der Orgel hinter bzw. über dem Altar:

⁴⁷⁷ Genauso, wie auch die Kanzel an ihrem angestammten Platz blieb. Denkbar wäre schließlich auch ein Kanzelaltar, nur wäre damit das seitlich gelegene Nordschiff wesentlich schlechter beschallt, und auch der Herzog selbst hätte eine größere Distanz zum Prediger und damit einen akustisch schlechteren Platz.

⁴⁷⁸ Altenburg 1987, S.3.

⁴⁷⁹ Altenburg 1987, S.5.

⁴⁸⁰ Altenburg 1987, S.4f.

⁴⁸¹ Altenburg 1987, S.5.

⁴⁸² ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.26: "Woferne nun hochfürstl. gnädigster wille und Meynung veste stehet, daß das alte Rück=Positiv, zu gewinnung mehrerer Raumes auf dem Chor, nunmehr ins Haupt=Werck gebracht, mithin das Chor zu Aufführung starker musiquen bequem gemacht werde".

"Wäre ohnmaßgebl. zu überlegen ob es nicht beßer sey, wann an statt des itzigen Orths alwo das Chor und orgel gestanden, das Chor hintern Altar als wie in hiesiger Hochfürstl. Friedensteinischen Schloßkirchen, darzu genommen würde, so konte zugleich der Kirchen mehrers Raum, wie auch beßrer regularität geschaffet, und da auch die Stimme und Schall der musique gerade gegen den Hochfürstl. Herrschaftl. Stand gehet, so ist beyder beßer von dar, als seitewerts zu vernehmen und zu hören. Wegen verbauung des Lichtes, wird dem Chor nichts benommen, weile die Seiten Fenster gantz frey bleiben, das mittlere aber vor itzo schon, von dem vorstehenden Altar Blad verstecket ist".⁴⁸³

Vier Argumente benannte Straßburger demnach, die für einen Standort der Orgel im Chorscheitel sprachen. In der genannten Reihenfolge waren dies: erstens die Gewinnung von zusätzlichem Raum, zweitens die bessere Anordnung der Prinzipalstücke insgesamt im Kirchenraum ("regularität"), drittens eine bessere Akustik, insbesondere in Beziehung zum Fürstenstand, und viertens keine voraussichtliche Verschlechterung der Lichtverhältnisse.

Am 24. Januar desselben Jahres fand schließlich eine Ortsbesichtigung im Beisein des Herzogs statt, der in dieser Frage die Entscheidungsbefugnis trug. Hinzugezogen wurden der Kammerrat Gotter, Kapellmeister Stölzel, sowie die Hoforganisten von Gotha und Altenburg, Golde und Lorenz.⁴⁸⁴ Dies schien jedoch zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt zu haben, Herzog Friedrich III. verlangte zusätzlich die Einbeziehung des Konsistoriums und des Baumeisters Vater.⁴⁸⁵

Eine zweite Begehung der Altenburger Schlosskapelle fand am 16. Februar 1735 statt, diesmal im Beisein

"vom fürstl. Consistorio, der Herr Consistorial Rath und General Superintend. Dr. Löber und Herr Consist. Rath Förster, wegen fürstl. Cammer der Herr Land CammerRath von Kirchbach, und Herr Rath und Cammer Assessor Gotter, in beyseyn des Herrn Hoff= und Jagd Junckers von der Gablentz mit zuziehung des Baumeister Vaters, Hoff=Organisten Lorentzens, und Orgelmacher Trostens".⁴⁸⁶

⁴⁸³ ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.27.

⁴⁸⁴ Löffler 1932, S.172 und ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.26.

⁴⁸⁵ Schreiben Herzog Friedrichs vom 8. Februar 1735. ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.25.

⁴⁸⁶ ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.10.

Das Beisein verschiedenster Gremien betonte die Wichtigkeit der Entscheidungsfindung.

Es war schließlich ein Sieben-Punkte-Katalog aufgestellt worden, der dem Herzog zur Resolution vorgelegt wurde.⁴⁸⁷ An oberster Stelle, unter Punkt 1, wurde die Frage des Lichteinfalls diskutiert, sollte die Orgel über dem Altar angebracht werden. Die Kommission kam zu dem Schluss,

"daß wann die neue orgel hinter den Altar gesetzt werden solte, nach dem Riße A die drey Fenster a dadurch völlig, und von dem vierten b noch fast die Helffte verbauet werden würde, wodurch das einfallende Licht in die kirche gar umb ein merckliches verringert, und besonders in dem Fürsten=Stande, als welcher das Licht von dem gegen über, und ietzo zuzubauenden Fenstern meistentheils erhalten muß, solches dergestalt zu verspüren seyn würde daß die Lesung bey nebligten und gewölckigten Himmel fast gar nicht mehr practicable seyn dürffte".⁴⁸⁸

Auch der Umstand, dass bei Verlegung der Orgel zum Altar hin die Fenster hinter dem bisherigen Orgelstandort an der Chorlängsseite freigelegt werden könnten, schien der Kommission kein Vorteil zu sein, da diese nach Norden hin lägen und deswegen auch nicht maßgeblich zur Helligkeit im Kirchenraum beitragen könnten. Andererseits müssten auch dafür die außen an der Nordwand gelegene Baustube und das Gewölbe der darunter liegenden Wachstube abgerissen werden, so dass dadurch ein zusätzlicher Kostenfaktor entstehen würde.

Die Sorge um die Verringerung des Lichteinfalls in der Kirche, sollte die Orgel hinter und über den Altar gestellt werden, war schließlich der Hauptgrund der Entscheidung Herzog Friedrichs III. am 14. März 1735 für die Beibehaltung des bisherigen Standortes. Bedenken ganz anderer, nämlich liturgischer Art kamen von Seiten des Konsistoriums. So müssten demnach, bei Stellung der Orgel hinter dem Altar, dieser vorgerückt und gleichzeitig schmaler gemacht werden, so dass der Geistliche auch hinter den Altar treten konnte, "worbey noch zu erinnern, daß das ietzige embellissement des Altares völlig weggenommen" werden sollte.⁴⁸⁹ Nicht zuletzt ging es aber auch um die "Reinhaltung" und Abschirmung des Altarbereiches:

⁴⁸⁷ "Bey vorhabenden neuen Orgel-Bau in der Hochfürstl. Schloßkirchen zu Altenburg wäre ohnmaßgeblich folgendes wohl zu überlegen". ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.10-14R.

⁴⁸⁸ ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.10R.

⁴⁸⁹ ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.13R.

"es wird auch von dem Herrn General-Superint. in Erinnerung zu ziehen verlangt, daß dahin zu dencken seyn möchte, daß von dem Chore, es geschehe durch Frevel von den Chor=Knaben oder aus Versehen, und zufälliger weise nichts herab, und in die Sacra fallen könnte".⁴⁹⁰

Die anderen Punkte betrafen sowohl die Dauer des Orgelbaus, ob Trost in der Lage wäre, die Orgel innerhalb dreier Jahre fertig zu stellen, "und zwar noch vor vorfallendem landtage", als auch die Frage, ob es nicht ratsamer wäre, die Arbeit auf zwei Orgelbauer zu verteilen.⁴⁹¹ Trost versprach hierauf, die Orgel bereits in zweieinhalb Jahren fertig zu stellen und bat darum, ihm die Arbeit allein anzuvertrauen, "indem ihm zur Bekränkung gereichen würde, wenn ihm ein anderer beygesetzt werden sollte".⁴⁹² Weiterhin müsste bei Belassung der Orgel an ihrem bisherigen Standort eine neue Orgelempore errichtet werden, und zudem sollte übergangsweise, vom Abbruch der alten Orgel bis zur ersten, teilweisen Spielbarkeit des neuen Instrumentes ein Positiv auf Trostsche Kosten aufgestellt werden.

Offenbar fielen die dem Bericht der Kommission entnommenen Ratschläge an den Herzog aber nicht einhellig aus. Ein Gutachten von Kapellmeister Stölzel vom 3. März 1735 zu möglichen Orgelstandorten kam hinsichtlich der musikalischen und akustischen Aspekte unmissverständlich zum Schluss, dass ein Standort der Orgel im Altarbereich gegenüber dem bisherigen Ort an der Nordwand vorzuziehen sei.⁴⁹³ Den Entscheidungen des Herzogs vom 14. März 1735 lagen unsignierte Auflistungen von Antworten zu Detailfragen bei, die hinsichtlich der Helligkeitsfrage versuchten, die Argumente der Kommission zu entkräften. So würde auch nur das mittlere Fenster im Chorschluss von der Orgel völlig verdeckt, auch hätte

"die Friedensteinische Schloßkirche kein anderes [Licht, B.B.] als gegen Mitternacht" und "in den meisten neuen Kirchen stehet die Orgel gegen

⁴⁹⁰ ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.13R,14.

⁴⁹¹ ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.11R.

⁴⁹² ThStA Altenburg, Geh. Archiv, Loc.87 Nr.10, fol.12.

⁴⁹³ "Und ist gnädigst befähiget worden, auch dißfalls, in so weit es die musicalische sphaeram berühret, meine unmaasgebliche Gedancken unterthänigst zu eröffnen; es gehen solche dahin, daß, woferne nur die übrigen Obstacula, als die Verminderung des Lichtes, Verrückung des altars und dergleichen geschicklich Leuten gehoben werden, die Orgel an solchem Orte sich nicht alleine dem Gesichte unfehlbar besser, als an dem vorigen präsentiren, sondern auch ihr nothwendig =prächtiger Klang, nebst der übrigen Music, hochfürstl. gnädigster Herrschafft so wohl, als auch allen Zuhörern in der ganzen Kirche, weit vernehmlicher von daher, als von der vorigen Situation werden würde." ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.43.

Morgen, als in Friedenstein, Weißenfels, Waltershausen etc. und haben alle vollig Licht von Morgen".⁴⁹⁴

Die Altenburger Kammer hingegen kam zu einer anderen Schlussfindung. Sie war der Meinung, dass,

"würde zwar wenn die Orgel über den altar gesetzt werden köndte, selbige in proportion beßer laßen, weil aber weg. des Lichts [...] sich viele obstacula finden so solte selbst meynen daß die selbe wieder an den Ort wo Sie izeo stehet, am fügichsten gesetzt werden könte".⁴⁹⁵

Auch Trost selbst versuchte noch zu einem sehr späten Zeitpunkt, die Entscheidung des Herzogs für einen Orgelstandort im Altarbereich zu beeinflussen, wäre doch auch für ihn selbst und sein Werk eine Aufstellung über dem Altar vorteilhafter gewesen. In einem Brief an den Herzog vom 2. Mai 1735 rechnete er ausführlich vor, mit welchen Dimensionen man bei der veranschlagten neuen Orgel zu rechnen habe und in welchem Ausmaße damit die Fenster im Chorschluss verstellt werden würden, und kam zu dem Schluss:

"Ob sich nun zwar bey der damaligen hochlöbl. Commission der Anstand geeußert, als wenn die Orgel alda, der Kirche das Licht sehr benehmen würde, so habe doch nach genauer überleg. und Ausmeßung gefunden, wenn dieselbe erst zum Stande, und die eußerl. Thürme mit den schön polirten PrincipalPfeiffen besetzt werde, daß es wenig oder oder gar nichts ausmachen werde, sondern, noch eher mehr glantz und Licht von sich geben müße".⁴⁹⁶

Doch nicht nur den durch die Aufstellung der Orgel möglicherweise entstehenden Mangel an Lichteinfall versuchte Trost zu widerlegen, er führte vor allem raumästhetische und -ökonomische Gründe an:

"nicht nur wegen des ansehnl. Prospects und besonders angenehmen Klanges, so das Werck der hochfürstl. gnäd. Herrschafft all da geben wird, sondern auch wegen der schönen Simmetrie so dadurch auf denen EmporKirchen entsteht, in dem nach hero das Orgel Chor mit selbigen in gleiche Lienie gebracht werden kann und dabey die EmporKirche, wo jetzo die

⁴⁹⁴ ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.42.

⁴⁹⁵ ThStA Gotha XXVI, 148a, fol.44. Der Bericht fährt fort, geradezu entgegen den Empfehlungen Stölzels: "Hochfürstl. Herrschafft würde meines Erachtens auch die Music beßer vernehmen können, weil sie dem Frstl. Stuhl viel näher kömt. Undt so sie ubern Altar käme würden diejenigen, so auf denen Empor Kirchen dem Fl. Stuhle zur linken Handt weder von music noch Orgeln gar nichts hören".

⁴⁹⁶ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom.F VIII 7, fol. 165R.

alte Orgel stehet, bey solennitäten, da zeithero der Raum ohnedem fehlen wollen, sehr nützlich wird zu brauchen seyn"⁴⁹⁷.

Auch die Bedenken des Konsistoriums um eine Beeinträchtigung des liturgischen Gebrauchs, verursacht durch die notwendige Verschiebung des Altares, versuchte Trost zu zerstreuen:

"Mit dem Altar hat es weiter auch keine Bedencken, als daß er fort gerückt und vor das OrgelChor gesetzt werde, außerdem kann er ohne die geringste Verletz= oder Veränderung bleiben, in dem das unter theil gerade biß an das Chor und emporkirchen gesims gleiche lienie tritt, und wie sich das ober theil als die vergülten Palmzweige, das so genandte heilig Grab, nebst denen darbey befindlichen bildern und andern zierrathen praesentiret, wie viel es die Orgel bedeckt, und was es der Kirche vor ein vortrefflich ansehen machet, deßen wird der bey kommende Riß zur gnüge zeigen".⁴⁹⁸

Darüber hinaus seien die Kosten für das neue Orgelwerk, so Trost, durch verschiedene bauliche Einsparungen nicht oder nur kaum höher.

Trotz aller Argumentation hatte diese Eingabe keinen Einfluss mehr auf die Standortwahl. Insgesamt schien es bei dieser Debatte zwei Parteien gegeben zu haben: auf der einen, musikalischen und instrumental orientierten Seite der Kapellmeister, die Organisten und der Orgelbauer, denen es vor allem aus raumakustischen Erwägungen daran gelegen war, für eine Aufstellung der Orgel im Altarbereich zu plädieren. Demgegenüber standen auf der anderen Seite die Befürworter des bisherigen Standortes, das Konsistorium, aus Bedenken wegen möglichen, durch die Orgel hervorgerufenen Beeinträchtigungen der liturgischen Handlungen im Altarbereich und Veränderungen am Altar selbst, und die Kammer, aus Gründen höherer finanzieller Aufwendungen durch eine Veränderung des Standortes. Paradox indes, dass schließlich das Argument des möglicherweise mangelnden Lichteinfalls den Ausschlag gegeben hatte.

Parallel zur Standortdebatte, aber nahezu unabhängig davon verlief die Diskussion um die Frage der Ausgestaltung des Prospektes. Die Entwicklung der Grundform, die Aufteilung des Gehäuses in Türme und Felder oblag dem Orgelbauer, die er in Abstimmung mit dem Baumeister Straßburger in seinen Voranschlägen entworfen hatte. Sie erhielt die Zustimmung der Kommission und des Herzogs. Die Disposition

⁴⁹⁷ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom.F VIII 7, fol. 165R.

⁴⁹⁸ ThStA Altenburg, Dom.Fid.Kom.F VIII 7, fol. 166R, 167.

wurde vom Kapellmeister und den Organisten auf Grundlage der Entwürfe Trosts festgelegt.⁴⁹⁹

Betrachtet man den Aufbau des Orgelprospektes in der Altenburger Schlosskapelle, so könnte man ohne Kenntnis der Disposition eher auf eine Aufteilung der Register auf drei Werke als auf die realiter existierende zweimanualige Anlage schließen.⁵⁰⁰ Die Pedaltürme mit jeweils einem äußeren Rundturm und daran anschließenden, zur Mitte hin einschwingenden, zweigeschossigen Feldern umfassen einen homogenen Mittelteil.

Dieser mittlere Bereich ist in drei, durch Gesimse voneinander getrennte Ebenen gegliedert, die jedoch durch die Türme wiederum miteinander verschliffen werden. So reichen die oberen äußeren Türme bis in das Niveau des Oberwerks hinein, während der untere Teil des Mittelturms das Gesims der untersten Ebene durchbricht, jedoch ohne sich bis zum Spieltischbereich hin zu erstrecken. Hinter der Fassade verbergen sich Haupt- und Oberwerk: das letztere umfasst klar erkennbar die fünfteilige, oberste Ebene: ein erhöhter, zentraler Mittelturm, eingefasst von jeweils unter einem gemeinsamen Gesims stehenden Spitzturm und ausschwingenden, konkaven Seitenfeld.

Diese Aufteilung findet auch ihre Entsprechung im Hauptwerk. Jenes wird beherrscht von dem zentralen Mittelfeld, welches, abgesehen von der Höhe, identisch mit demjenigen des Oberwerks ist und exakt darunter angeordnet. Ebenso gestaltet sind die seitlich anschließenden Spitztürme und auch die ausschwingenden Felder, diese sind jetzt jedoch vertikal zweigeteilt. Anders als beim Oberwerk wird diese Gruppe von einem gemeinsamen Gesims zusammengefasst, gerahmt von den beiden flankierenden Rundtürmen, die in ihrer Ausdehnung schmaler sind als der Mittelturbereich und diesem somit untergeordnet. Sie wirken als Bindeglieder zwischen dem Mittelbereich und den seitlichen Pedaltürmen.

Die untere Ebene wird durchbrochen und zweigeteilt durch den Mittelturm, die beiden Seiten entsprechen dabei in ihrer Aufteilung der darüber liegenden Anordnung: in der Reihenfolge von innen nach außen schließt an einen Spitzturm ein konkav geschwungenes, in der Höhe wieder unterteiltes Feld an, begrenzt von einem Rundturm. Dieser jeweils dreigeteilte Bereich ist durch ein gemeinsames Gesims

⁴⁹⁹ Löffler 1932, S.172ff.

⁵⁰⁰ Abb.70.

zusammengefasst. Bezieht man das vertikale Niveau der Pedaltürme mit ein, so ergibt sich eine rhythmische Durchgliederung.

Durchbrochen werden die verschiedenen Ebenen jeweils durch die Turmgruppen. Das Niveau der Pedaltürme schließlich liegt nach oben hin auf der Höhe des seitlichen Bereiches des Oberwerks, so dass der Mittelturm als höchste Erhebung das Zentrum des gesamten Prospektes markieren kann. Dass die Pedaltürme nach unten hin nicht auf dem oberen Gesimsniveau des Untergehäuses abschließen, verstärkt zusätzlich die Durchdringung der verschiedenen horizontalen Ebenen. Der untere Abschluss der Pedaltürme liegt zwischen dem Gesims des Untergehäuses und demjenigen des Mittelturmbereiches.

Es ist diese Durchdringung, die eine klare Deutung der Werkanordnung erschwert. So bleibt es letztendlich für den Betrachter nicht wirklich klar erkennbar, ob im Mittelbereich zwei oder drei Werke übereinander angeordnet sind. Diese "Verschleierung" mag damit zusammenhängen, dass ursprünglich wohl ein dreimanualiges Instrument, wenn auch zuerst mit Rückpositiv, geplant war. Hinzu kommt, dass das Vorgängerinstrument drei Manuale besessen hatte, so dass die Reduzierung auf zwei Manuale insgesamt den Beigeschmack eines Rückschrittes erhielt, der zumindest mit einer entsprechenden Prospektgestaltung kaschiert werden konnte.

Andererseits reichte die Orgel der Altenburger Schlosskapelle bereits in eine Zeit hinein, in der sich ein Wandel in der Gestaltung des Prospektes abzeichnete, indem die Fassade sich von der getreuen Wiedergabe der inneren Anordnung der Werke löste und unabhängig davon gestaltet wurde. Friedrich 1989 wies bereits zu Recht darauf hin, dass Trost dies auch bei anderen Werken immer wieder praktizierte.⁵⁰¹ Vergleicht man jedoch die Orgel der Schlosskapelle in Altenburg mit dem anderen großen Instrument Trosts, der Orgel in der Stadtkirche in Waltershausen, deren Bau ab 1724 begonnen worden war, zeitlich also vor dem Altenburger Instrument, so fällt auf, dass in Waltershausen doch eine eindeutigere, den inneren Werkaufbau widerspiegelnde Fassadengestaltung gewählt wurde.⁵⁰²

⁵⁰¹ Friedrich 1989, S.24.

⁵⁰² Zu der Orgel in der Stadtkirche Waltershausen vgl.: Die Trost-Orgel und Stadtkirche "Zur Gotteshilfe" Waltershausen. Festschrift zur Orgelweihe und 275-jährigem Jubiläum der Stadtkirche. Waltershausen 1998; Friedrich, Felix: Die Trost-Orgel zu Waltershausen. Musikalische und zeitgeschichtliche Hintergründe und Aspekte. In: Orgel International 3, 1997, S.28f; Stade, Joachim: Die Trost-Orgel der Stadtkirche "Zur Gotteshilfe" in Waltershausen. In: Orgel International 3, 1997, S.30-44.

Mit Sicherheit spielte der Blick nach Waltershausen eine Rolle bei der Prospektgestaltung in Altenburg. Beide Instrumente waren Ausstattungsstücke sakraler Räume, jedoch mit unterschiedlichen Konnotationen: hier die Stadtkirche im aufstrebenden bürgerlichen Milieu, dort die Schlosskapelle im feudalen, herrschaftlichen Rahmen. Auch in Waltershausen hatte der Gothaer Baumeister Straßburger Anteil am Entwurf.⁵⁰³ Die Planungsphase verlief jedoch anders als in Altenburg. Zuerst - 1722 - gab Trost einen Voranschlag für ein zweimanualiges Instrument ab, bevor dann 1724 der endgültige Vertrag eine Orgel mit drei Manualen vorsah.

Die drei Manuale der Orgel in Waltershausen sind in ihrer Anordnung nach außen hin gut erkennbar.⁵⁰⁴ Die unterste Ebene, hinter der sich das Brustwerk befindet, besitzt ein durchgehendes, lediglich von den Pfeifen des Mittelfeldes teilweise überdecktes Gebälk, das dieses von der Prospektzone des Hauptwerks trennt. Der Bereich des Oberwerks schließlich ist eingeschoben in das gesprengte Gebälk über den Seiten des Hauptwerks.

Die horizontale Gliederung durchzieht hier, wie auch in Altenburg, alle drei Ebenen. Der Mittelteil, der die Breitenausdehnung des Spieltisches besitzt, zieht sich von einem polygonal gestalteten, einteiligen Feld im Bereich des Brustwerkes über ein dreiteilig gestaltetes Zentrum der Hauptwerksebene. Hier sind die Seitenfelder in vertikaler Richtung doppelt übereinander gestellt, um schließlich in einem fünfteilig gegliederten Oberwerk zu enden.

Auch die seitlichen Felder der Brust- und Hauptwerksebenen der Waltershäuser Orgel entsprechen sich in ihrer horizontalen Anordnung. Die seitlich des Mittelfeldes stehenden, geraden Felder, die sich weit nach unten ziehen, korrespondieren mit den darüber rund gestalteten Harfenfeldern. So sind auch die daneben stehenden, äußeren Felder übereinander verdoppelt, während darunter sie durch eine eingestellte Säule in der Waagerechte unterteilt werden.

Die Pedaltürme schließlich führen nach unten hin das Gesims der Seitenfelder weiter, während das obere, abschließende Gebälk dasjenige des Hauptwerks übersteigt. Verschleifenden Charakter haben lediglich die Pfeifen, die das durchgehende Gebälk in der Zone des Brustwerks teilweise überlagern, sowie die

⁵⁰³ Friedrich 1989, S.24.

⁵⁰⁴ Abb.71 und 72.

Lisenen, die von diesem Gebälk bis ins Oberwerk aufsteigen und das Gebälk des Hauptwerks sprengen.

Neben der architektonischen Gliederung der Orgel hatte die Ausstattungsfrage in Altenburg von Anfang an eine große Rolle gespielt und war eng mit der Person des Herzogs verknüpft. Dies zeigt der Umstand, dass die Ausschmückung bereits Gegenstand in dem Fragenkatalog der für den Bau der Orgel betrauten Kommission gewesen war. So stand bereits an zweiter Stelle, gleich nach der Standortfrage, zur Debatte, dass

"wenn es bey dem Riß A worzu Ser.mi am meisten initiniren verbleibet, so würden die Fürstl. Wappen auf beyde Seiten gesetzt, und in der Mitten zum höchsten Aufsätze der verzogene Nahme F.D.S. und darüber mit dem Fürsten=Hut gebracht werden worbey noch in consideration zu ziehen, ob in solchem Falle die proportion mit der Kirche allenthalben vorhanden seyn möchte".⁵⁰⁵

Hierauf kam die Kommission zum Schluss, die Entscheidung für die Ausschmückung der Orgel mit den fürstlichen Insignien allein dem Herzog selbst zu überlassen: "Die Setzung derer Wappen und Nahmen beruhe lediglich auf gnädigster Disposition und dürffte an der proportion mit der kirchen auch nichts auszusetzen seyn".⁵⁰⁶

Dem Vorschlag der Kommission folgte Herzog Friedrich schließlich auch in seiner Entscheidung. So wurde mit der Bildhauerin Anna Magdalena Meil im Juni 1735 vertraglich vereinbart, unter Anderem folgende Arbeiten für die fürstlichen Insignien an der Orgel auszuführen:

"1. Oben auf der Orgel ein schild mit einem Cartel und untermengten Palmen-Zweigen fertigen zu lassen, auf welches der fürsten-Hut geleget, und in dem Schilde Ihro Hochfürstl. durchl. Nahmens Anfangs-Buchstaben geschlungen, und fleurettiret geschnitten werden soll. 2. Neben diesen, zwey Schilder mit Palmen-Zweigen embelliret, in welchen das ganze hochfürstl. Wappen erhaben geschnitten werden soll. 3. Noch ein Schild mit dem gezeichneten Embellissement über das Pult, worin die Inscription gebracht werden soll".⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ ThStA Altenburg, Geh. Archiv Loc.87, Nr.10, fol.11.

⁵⁰⁶ ThStA Altenburg, Geh. Archiv Loc.87, Nr.10, fol.11f.

⁵⁰⁷ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.40/40R.

Hinzu kamen noch die beiden geschnitzten Hermelinmäntel anstelle der Ohren an den Außenseiten der Pedaltürme.

So präsentiert sich die Orgel in der Altenburger Schlosskapelle als ein Instrument, das besetzt ist mit Insignien fürstlicher Herrschaft und Macht.⁵⁰⁸ An prägnanter, höchster Stelle, auf dem Mittelturm steht die Kartusche mit den Initialen des Herzogs, F(riedrich) D(ux) S(axoniae), bekrönt mit einem Fürstenhut.⁵⁰⁹ Damit steht die Person, der Herzog selbst, als Träger und Personifikation dieser Macht, im Mittelpunkt. Rechts und links davon auf den niederen Gesimsen, befinden sich, ebenfalls jeweils mit einem Fürstenhut versehen, die sächsischen Wappen zur Bekräftigung seiner Herrschaft. Dass diese Wappen nicht auf die Pedaltürme gesetzt wurden, sondern nahe an die herzoglichen Initialen rücken, verdeutlicht die enge Verknüpfung dieser Zeichen. Die beiden Genien, die auf den Ecken der Pedaltürme sitzen und jeweils ein rotes Tuch halten, das hinter die sich darunter befindenden Vasen fällt, rahmen diese Inszenierung und verweisen bereits auf die an den Außenseiten angebrachten, ebenfalls von Genien gehaltenen Fürstenmäntel.⁵¹⁰

An zentraler Stelle schließlich, über dem Notenpult und gleichzeitig unterhalb des Mittelturmes in einer Achse mit den herzoglichen Initialen befindet sich die Kartusche mit dem Namen des Stifters, Friedrich III., desjenigen, der dieses Werk veranlasst und ermöglicht hatte und gleichzeitig Zweck und Aufgabe des Instrumentes nennend: als Zierde des Gebäudes und Lob und Ruhm Gottes durch dessen Musik.⁵¹¹

Hierin wiederholt diese Inschrift das Spruchband innerhalb des Frieses an der Bekrönung des Mittelturmes: Gloria in excelsis Deo. Dass aber noch darüber, an höchster Stelle, die Kartusche mit den Initialen des Herzogs gesetzt worden war, bedeutete dem Betrachter, dass die Orgel nicht nur zum Lobe Gottes, sondern vielmehr auch zum Ruhme und zur Ehre des Herzogs erklang, in seinem Selbstverständnis Herrscher "von Gottes Gnaden" und dessen irdischer Stellvertreter.

Stand die gesamte Ausschmückung des Orgelprospektes in diesem Zusammenhang, so betonen auch die beiden auf den Pedaltürmen liegenden

⁵⁰⁸ Abb.73.

⁵⁰⁹ Abb.74.

⁵¹⁰ Abb.75.

⁵¹¹ Abb.76. Der vollständige Text der Kartusche lautet:

DEI. TRINUNIVS. GLORIAE. HOC. MUSICES. ORGANVM. AEDISQVE. HUIVS.
ORNAMENTVM. PIA. MENTE. DAT. DICAT. DEDICAT. FRIEDERICVS. III. DUX.
SAXONIAE. IUL. CLEV. MONT. ANGAR. WESTPHAL. RELIQ. OPVS. TRIENNIO. ANTE.
COEPTVM. ANO. CHRISTI. MDCCXXXVIII. PERFECTVM. EST.

Tugenddarstellungen nichts anderes als die Tugendhaftigkeit des Herzogs. Die Beifügung von Musikinstrumenten an dieser Stelle hingegen hatte primär rein praktische Gründe: "Seindt oben über die beyden grose thürme in welchen die 32 schuichten pfeiffen stehen, annoch musicalische Instrumenta von dem Bildhauer gefertigt worden, damit man die pfeiffen nicht oben hervorragen sehe".⁵¹²

Es sind neben der Architektur des Prospektes gerade die beigelegten Attribute, welche die Orgel in der Altenburger Schlosskapelle von ihrem Schwesterinstrument in der Stadtkirche in Waltershausen gravierend unterscheidet. Ist diese durch ihre Ausstattung mit ganz bestimmten Schmuckelementen extrem auf ihren Aufstellungsort - die Schlosskapelle - und auf die Person des Herzogs zentriert, so besitzt jene in Waltershausen kaum besondere Ausstattungsmerkmale.

Musizierende Engel gruppieren sich hier auf den Gesimsen des Haupt- und Oberwerks, ein Engel auf dem Gesims des Brustwerks, mit einer Geige ausgestattet, kennzeichnet die Verwendung des Geigenprinzips im Prospekt. Auffallend ist in Waltershausen die Verblendung der Lisenen mit dem Motiv gedrehter Säulen. Wie eine kleine Steigerung dessen wirken hier die beiden als Säulen gearbeiteten Stützen im Brustwerk, welche plastisch hervortreten und die beiden äußeren Spitzfelder unterteilen.

Neben der Diskussion zur Standortfrage betraf eine andere, ungeklärte Frage in Altenburg die Fassung des Orgelgehäuses und in diesem Zusammenhang auch die farbliche Gestaltung der Bildhauerarbeiten. Zwei Möglichkeiten standen zur Wahl, nämlich "ob das Gehäuf der Orgel mit Eichenem Holze furniret mit einem Lacfirniß überzogen und die Carnice mit gold überzogen werden" oder "ob die bildhauerey gleich wie die kirche weiß, und mit dem Zahn mit golde geblicket werden soll"?⁵¹³ So kam man zuerst zum Schluss, die Zierrathen wären am besten "weiß poliret, und die hochfürstl. Nahmen nur mit gutem Glantz gold gemacht" und das Gehäuse selbst, aufgrund des höheren finanziellen Aufwandes der Furnierarbeiten, "ist wohl beßer weiß, und poliret".⁵¹⁴

Die Entscheidungsfindung in dieser Frage zog sich bis zur Auftragsvergabe im Mai 1735 hin. In einem Schreiben des Kammerrats von Kirchbach an den Herzog griff dieser das Problem wieder auf und riet Herzog Friedrich III., "das eichene holtz mit einem Lack-Firniß zu überziehen, und die Bildhauerey weiß, mit dem Zahn zu

⁵¹² ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.94.

⁵¹³ ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol. 42R.

⁵¹⁴ ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol. 42R.

poliren", da "es dem embellissement in der kirchen durchgehends gleich" und die Kosten schließlich nicht höher wären, als die Orgel weiß zu streichen, da das Orgelgehäuse ohnehin aus Eichenholz gemacht werden würde.⁵¹⁵ So wurde schließlich mit dem Hofmaler Johann Heinrich Ritter in dem Vertrag "wegen deren [der Orgel, B.B.] Staffirung" vertraglich vereinbart, "das ganze Gehäüße, so von eichnem Holze ist, mit einem Lak-Firnuß zu überziehen, und sämtliche Bildhauer-Arbeit weis mit dem Zahn zu poliren".⁵¹⁶

Welche Zusammenarbeit verschiedenster Handwerker zum Bau dieser Orgel notwendig war, lässt sich anhand dieses Instrumentes gut dokumentieren. Neben dem Vertrag mit Gottfried Heinrich Trost selbst wurden unter demselben Datum, dem 13. Juni 1735 zudem Gedinge mit der Bildhauerin Anna Magdalena Meil, dem Hofmaler Johann Gottfried Ritter und dem Hoftischler Johann Andreas Brauer abgeschlossen. Hinzu kamen noch die notwendigen Zimmermanns- und Maurerarbeiten.

Entsprechend den Verträgen sollte der Tischler Brauer alle Gehäusearbeiten in Absprache mit dem Orgelbauer erledigen und zwar "daß das eichene Holz reine gearbeitet und das ganze Gehäüße so gefertigt werde, daß das eichene Holz ohne Farbe und nur mit Überziehung eines Lak-Firnusses stehen bleiben könne".⁵¹⁷ Hinzu kamen die Rückwand, diese jedoch aus Tanne, sowie alle Füllungen und Türen.

Die Bildhauerin Meil sollte alle Verzierungen liefern, neben den bereits oben beschriebenen "Schildern", "Tugend-Bildern", "Blind-Flügel" und "Kerubins nebst darunter hangenden Festons", alle an der Orgel vorkommenden "Genien", die Pedaltürme stützenden "zwey Herme" und die Ornamentik an den "Krag-Steinen", und schließlich alle Schleierbretter und Verzierungen am Spieltisch einschließlich der Registerzüge.⁵¹⁸ Dem Maler Ritter oblag die Behandlung des Gehäuses mit Firnis, so dass das Holz sichtbar bliebe sowie die Bemalung aller Verzierungen sowie deren teilweise Vergoldung.

Die Arbeit des Orgelbauers bezog sich auf das "Innere" der Orgel: die Windversorgung mit Bälgen und Kanälen, die Mechanik mit Register- und Tontraktur, die Windladen und das Pfeifenwerk. Dafür bekam er neben den zum Bau erforderlichen Materialien die notwendigen Räumlichkeiten gestellt:

⁵¹⁵ ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol. 46R.

⁵¹⁶ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.43/43R.

⁵¹⁷ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.44.

⁵¹⁸ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.40-42.

"Zur Arbeit, damit dieselbe desto besser gefördert werde, sol ihm auf dem Fürstl. Schloße eine Stube und Kammer auf der Schneiderey eingeräumt werden: Wie auch zum Schmelzen ihm die Küche, daraus vor dem eine Stube gemacht worden, darzu eingeräumt, der Rauch-Fang wieder eröffnet, und ein Herd zum Schmelzen darunter gemacht werden sol: wogegen er auch verspricht, nicht allein vor sich und seine Leute auf das Feuer und Licht dergestaltige Achtung zu geben, daß er dafür stehen und mit seinem Vermögen dafür haften wolle".⁵¹⁹

Weitere Handwerker, die am Orgelbau beteiligt waren, wie den Schlosser für die Fertigung von Schrauben und Metallstiften oder den Drechsler für Arbeiten an Orgelteilen wie Pfeifenfüße etc. sollte Trost von seinem Lohn bezahlen. Daß von Trost ein sparsamer Umgang mit den ihm zur Verfügung gestellten Materialien gefordert wurde, zeigt sich an der Berechnung der Lichtkosten:

"nicht weniger auch die bey der Arbeit nöthigen Lichte, jedoch, daß mit selbigen rätlich umgegangen, und von Michaelis biß Fast-Nacht mehr nicht, als wöchentlich sechs Pfund, von dar an bis wieder zu Michaelis aber nur ein Pfund, darbey verbraucht werde, gegeben".⁵²⁰

Zusätzlich zum Bau der Orgel selbst wurde für deren Aufstellung eine neue Empore errichtet, und die gegenüberliegende Empore, der "alte Schüler-Chor" entsprechend verlängert, "daß es mit selbigem in gleicher Symmetrie zu stehen kommt".⁵²¹ Auch hierfür wurden unter demselben Datum wie die Verträge zum Orgelbau, aber separat zu diesem, entsprechende Gedinge mit den Handwerkern abgeschlossen.⁵²²

Den Anteil, den der jeweilige Handwerker bzw. Künstler am gesamten Arbeitsumfang innehatte, wird durch die Lohnkosten deutlich, die in den Verträgen vereinbart wurden. So sollte der Orgelbauer Trost mit 2200 Talern entlohnt werden, die Bildhauerin Meil mit 450 Talern und der Hofmaler Ritter mit 150 Talern. Die tatsächlichen Kosten waren jedoch um einiges höher: so wurde Trost am Ende eine Nachzahlung von 300 Talern gewährt, Ritters Gesamtkosten, allerdings inklusive der Ausmalung der Emporen, beliefen sich schließlich auf 550 Taler.⁵²³

⁵¹⁹ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.37.

⁵²⁰ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.38.

⁵²¹ ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol.26.

⁵²² ThStA Altenburg, Loc.87, Nr.10, fol. 26-33.

⁵²³ Zu Trost vgl. Friedrich 1989, S.62, zu Ritter: ThStA Gotha, Geh. Archiv XXVI, 148a, fol.93, 94.

VI.8. Tenneberg: Der Prediger im Strahlenkranz

Am 29. Juli 1721 wurde die Kapelle von Schloss Tenneberg, genannt die “Glaubens-Schule” nach erfolgter Renovierung und Umbauarbeiten eingeweiht.⁵²⁴ Im Rahmen dieser Arbeiten war die zuerst ebenerdig im Südflügel liegende, 1667 gestaltete, eingeschossige Kapelle auf zwei Geschosse vergrößert worden.⁵²⁵ In diesem Zusammenhang erfolgte eine Erneuerung der Innenausstattung der Schlosskapelle. Der zweistöckige, längsrechteckige Saal wurde nun mit einer umlaufenden Empore eingerichtet, deren nordwestliche Ecke gleichzeitig den Eingangsbereich vom Schlosshof her darstellte. An der nördlichen Schmalseite wurde der Kanzelaltar installiert, gegenüber befand sich der Fürstenstand. Die neue Orgel wurde auf der Empore hinter der Kanzel aufgestellt.

Der Vertrag zur Errichtung des neuen Werks wurde mit dem Gothaer Hoforgelbauer Christoph Thielemann abgeschlossen.⁵²⁶ Datiert ist der Kontrakt auf den 18. März 1721, also kaum viereinhalb Monate vor der Einweihung, eine Zeitspanne, in der Thielemann kaum das Instrument fertig gestellt haben dürfte.

Immerhin schien das Gehäuse und zumindest Teile der Orgel zur Einweihung bereits vorhanden gewesen zu sein, denn darauf deutet die Nachricht an den “Amtmann zu Tenneberg Georg Christoph Röhn” vom 20. Juni 1721 hin: “Nachdem dem Orgelmacher Thielemann allhier unter anderem auch mit versprochen worden, daß er benebst seinen Gesellen und einem Calckanten vor beysetzung der Neuen Orgell zu Tenneberg in die Schloßkirche, mit freyem quartier und betten versehen werden soll“, so solle der Amtmann Röhn dafür sorgen, “daß solches also geschehen und bes. Orgelmacher zu beförderung des Werks in keinem stück gehindert werde”.⁵²⁷

Dies lässt darauf schließen, dass Thielemann um diese Zeit mit der Aufstellung der Orgel begonnen haben musste. Für den 21. Juli 1721 wurde Johann Caspar Jacobi “vor bildhauerarbeit an der Orgel und CantzelDeckel” 22 florin und 18 gulden

⁵²⁴ ThStA Gotha, Oberkonsistorium Amt Tenneberg Nr.16, fol.6ff: “Process bey gehaltener Einweyhung der Fürstl. Schloß=Kapelle zu Tenneberg die Glaubens=Schule genannt a.D. 29ten Julii 1721”.

⁵²⁵ Lehfeldt 1891, S.51f. Die Vergrößerung erfolgte nicht durch eine Erhöhung, sondern durch eine Erweiterung um ein Geschoß nach unten.

⁵²⁶ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.5-9 in zweifacher Ausfertigung.

⁵²⁷ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.10.

bezahlt.⁵²⁸ Kurz vor Einweihung der Kirche war demnach die künstlerische Ausgestaltung des Orgelprospektes in Arbeit.

Der Vertrag selbst “wegen übernehm- und verfertigung einer neuen orgel in die Schloßkirche zu Tenneberg” nannte als Termin der Fertigstellung das Johannisfest.⁵²⁹ Bis dahin versprach Thielemann “mit der hülfe Gottes, das neue orgelwerk nach dem gedachten Riß und vorgeschriebener Disposition einzurichten”.⁵³⁰ Entsprechend dem Kontrakt sollte ein Orgelwerk mit einem Manual und Pedal sowie mit neun Registern entstehen.⁵³¹

Manual:	Pedal:
1. Pricipal 4 fuß von Zinn	Subbass 16 fuß
2. Grobgedackt 8 fuß	Principal=Bass 8 fuß
3. Quinta=tön 8 fuß	
4. Kleingedackt 4 fuß	
5. Octav 2 fuß	
6. Quinta 1 ½ fuß	
7. Mixtur dreyfach	

Davon sollte der Principal 4’ aus “gutem und matt abgezogenem Zinn” gefertigt werden, das Register Grobgedackt 8’ aus Holz, alle anderen Register aber von “tüchtigem Metall seyn, damit in jedem Clave eine equale intonation gehört werden kan”.⁵³² Die beiden Pedalregister sollten ebenfalls aus Holz gefertigt werden. Eine Pedalkoppel transferierte die Register aus dem Hauptwerk ins Pedal.⁵³³

Aufschlussreich ist die Beschreibung der Bauweise der Manualklavatur:

“Das Clavier oder Manual soll von helffenbein und die Semitonia von schwarzem Ebenholtz verfertiget, demselben auch ein wohlanständige länge gegeben und folgende Claves, als C Cs D Ds E F Fs G Gs A B H bis hinaus ins c’’’ gefunden werden”.⁵³⁴

Die ausführliche Auflistung der tiefen Oktave im Klaviaturnumfang der Tenneberger Orgel zeigt, dass der vollständige Ausbau der tiefen Oktave offenbar in

⁵²⁸ ThStA Gotha, Amtsrechnungen Tenneberg 1721/1722, fol.215b.

⁵²⁹ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.5.

⁵³⁰ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.5.

⁵³¹ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6.

⁵³² ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6.

⁵³³ Andererseits wurde unter Punkt 4 (fol.5R) des Vertrages vermerkt, 4. “Das Pedal wird ins Manual angehenget”. Eine feste Anhängung des Pedals an das Manual scheint im Widerspruch zur Einrichtung einer Koppel zu stehen. Möglich wäre, daß mit der Anhängung die Einrichtung einer Koppel gemeint war.

⁵³⁴ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.5R.

dieser Zeit nicht immer üblich gewesen war und wohl noch auf die sparsamere Möglichkeit einer kurzen Oktave zurückgegriffen wurde. Die Tonfolge des Pedals sollte entsprechend derjenigen des Manuals gestaltet sein. Nicht vermerkt war in dem Vertrag lediglich der Tonumfang des Pedals.

Thielemann versprach ferner, “alles Holz und Materialien auf seine Kosten anzuschaffen” und “alle Arbeit, außer die bildhauer=, Schloßer=, Schmiede= und zimmermanns=Arbeit über sich zu nehmen”, so, wie es häufig gebräuchlich war.⁵³⁵ Das kleine Instrument erhielt immerhin drei Bälge, jeder “7 Schue lang und 4 Schue breit” und es wurde vereinbart, dass das “das gantze orgelwerck in Cammerthon gestimmt werden” soll.⁵³⁶

Im Gegenzug verpflichtete sich die herzogliche Kammer, Thielemann für die Arbeit insgesamt 200 Taler zu bezahlen. Die Auszahlung dieser Summe, so war es vorgesehen, wurde gestaffelt mit einem Abschlag von hundert Talern zu Beginn bei Auftragsvergabe, weiteren fünfzig Talern als Zwischenzahlung an Pfingsten und schließlich die restlichen fünfzig Taler “nach geschehener lieferung des wercks und ausgestandener probe”.⁵³⁷

Darüber hinaus ist dem Gothaschen Hoforgelbauer entsprechend der oben genannten Anweisung an den Tenneberger Amtmann Röhn

“auch gnädigst versprochen worden, daß alles, was zu diesem orgelwerck nöthig, von herrschaftlichen Führen nacher Tenneberg und das werckzeug auch wiederumb anhero gebracht und der orgelmacher nebst seinen gesellen mit einem freyen Quartier und betten benebst einem handlanger zum bälge treten versehen werden soll”.⁵³⁸

Johann Christoph Thielemann (1682-1755) hatte ein- bis zweimanualige Orgelwerke insbesondere im Herzogtum Gotha errichtet.⁵³⁹ Nach dem bisherigen Forschungsstand war das Instrument für die Tenneberger Schlosskapelle sein fünftes Werk.⁵⁴⁰ 1721, also im gleichen Jahr, stellte er eine zweimanualige Orgel mit 14 Stimmen für die Molsdorfer Kirche fertig. Dies ist umso rätselhafter, als Thielemann

⁵³⁵ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.5/5R. Vgl. die anderen vorgestellten Orgelverträge.

⁵³⁶ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6/6R. Wie bereits in der Saalfelder Schlosskapelle (Kapitel VI.5.) wurde auch hier in Tenneberg die Orgel im Kammerton gestimmt, obwohl die gängige Stimmtonhöhe in dieser Zeit im Chorton lag. Dies kann als Hinweis auf ein häufiges Zusammenspiel mit anderen Instrumenten gewertet werden.

⁵³⁷ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6R.

⁵³⁸ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6R.

⁵³⁹ Zu Thielemann siehe Ernst 1983, S.16ff. und Fischer/Wohnhaas 1994, S.416.

⁵⁴⁰ 1710 Boilstädt, 1711 Pfullendorf, 1716 Illeben, 1717 Burgtonna. (Ernst 1983, S.16)

ohnehin eine enorm kurze Zeitspanne zum Bau der Tenneberger Schlossorgel abgemacht hatte. Möglicherweise aber hatte die Molsdorfer Orgel bereits kurz vor ihrem Abschluss gestanden. Trotzdem erstaunt die kurze, vertraglich vereinbarte Bauzeit in Tenneberg. Da mit dem Johannisfest als Termin zur Fertigstellung der Orgel der 24. Juni vorgesehen war, so ergab dies gerade kaum mehr als drei Monate. Auch die für Pfingsten vereinbarte Zwischenrate, die gemeinhin nach Fertigstellung der Orgel in der Werkstatt bzw. bei Aufstellung am vorgesehenen Ort gezahlt wird, deutet auf eine extrem kurze Bauzeit.

Ein Vergleich mit anderen, von Thielemann gebauten Instrumenten zeigt, dass dies kaum zu bewerkstelligen gewesen war. 1728 - 1731, d.h. innerhalb einer Bauzeit von drei Jahren, errichtete Thielemann beispielsweise die zweimanualige Orgel in Gräfenhain mit einer mehr als doppelten Registerzahl, für das neue Instrument der Kirche in Grabsleben mit zwei Manualen und einem Umfang von ungefähr zwanzig Registern benötigte er immerhin eine Gesamtbauzeit von zwei Jahren.⁵⁴¹ Sicher sind darüber hinaus noch andere, parallel zur Neubautätigkeit laufende Reparatur- und Wartungsarbeiten hinzuzurechnen, doch dürfte bei der Tenneberger Orgel von Anfang an klar gewesen sein, dass dies zeitlich nicht zu leisten gewesen war. Trotzdem musste wohl aufgrund der Wichtigkeit des Einweihungstermines der Schlosskapelle ein entsprechender Termin vereinbart werden. Immerhin war es aber möglich, dass an der Einweihung die Aufstellung des Orgelgehäuses und eine zumindest teilweise Spielbarkeit des Instrumentes erreicht war, um so zumindest die optische Vollständigkeit der Ausstattung zu demonstrieren und eine musikalische Umrahmung zu gewährleisten.

Die Kapelle des Schlosses Tenneberg ist ein schlichter, rechteckiger und zweigeschossiger Saal. Aufgrund seiner Lage an der südwestlichen Ecke des Schlosses besitzt der Raum an den beiden Außenseiten jeweils zwei Fensterreihen. Er wird von einer umlaufenden, von Pfeilern gestützten Empore gegliedert. Diese Pfeiler setzen sich bis zur Decke hin fort. Hier tragen sie ein profiliertes Gebälk, das so die Deckenfläche entsprechend der Raumaufteilung untergliedert. Der Platz für das fürstliche Paar befand sich gegenüber auf der Empore der westlichen Schmalseite. Die liturgischen Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Orgel sind über- und hintereinander an der östlichen Schmalseite angeordnet.⁵⁴² Hier, an der nordöstlichen

⁵⁴¹ Zu Gräfenhain: Ernst 1983, S.17, Kutter 1993, S.23ff und Haupt 1998, S.28. Die Orgel in Grabsleben wurde 1738/39 errichtet. Ernst 1983, S.17f.

⁵⁴² Abb.77.

Ecke auf der Höhe der Empore, befindet sich auch der Eingang der Kirche vom Schlosshof aus, eine Treppe an der nördlichen Längsseite führt hinunter in den Gemeinderaum.

Das ikonographische Programm bezog sich auf den Namen der Schlosskapelle einerseits, „die Glaubens=Schul“ und auf die vorgesehene Nutzung des Schlosses Tenneberg als Witwensitz der Gemahlin von Herzog Friedrich II., Magdalena Augusta. Von dieser potentiellen Verwendung kündete die ursprüngliche Inschrift anstelle des heute vorhandenen Altarblattes mit der Darstellung der heiligen Elisabeth. Diese Inschrift nannte den Herzog als Erbauer einer quasi neuen Schlosskapelle wie auch die Einrichtung der Kapelle durch Herzog Ernst I. und deren Einweihung 1667 sowie ihre zukünftige Bestimmung als Witwensitz.⁵⁴³ An zentraler Stelle zeugt davon das Deckenfresko, das die Herzogin selbst als Tugenddarstellung zeigt inmitten anderer christlichen und Tugendallegorien.⁵⁴⁴ Seitlich an der Decke, durch das Gebälk abgetrennt, auf Höhe des Emporenungangs befinden sich in Grisailletechnik emblematische Darstellungen zur christlichen Glaubens- und Tugendthematik.

Wichtiger als die Ausmalung ist hinsichtlich der Orgel die architektonische Gestaltung der Schlosskapelle und hier besonders die Integration des Instrumentes in den Altarbereich. Hinter der Mensa erhebt sich eine Säulenstellung, die ein seitlich verkröpftes, mit einem Rundbogen versehenes Gebälk trägt, und in ihrer Mitte das oben beschriebene Altarblatt einfasst. Die äußeren, zurückgesetzten Säulen sind freistehend und mit einer korinthischen Ordnung versehen, während vorn Pilaster die Bogenstellung stützen. Diese Installation ist vor den Emporenungang gestellt, so dass die Kanzel, die auf dem Gebälk ruht, risalitartig aus der Emporenbrüstung hervorkragt.

Die Kanzelbrüstung nimmt in der Front den Bogen des Altaraufbaues auf.⁵⁴⁵ Sie wird gerahmt von zwei mit Kompositkapitellen versehenen Pilastern, die den an die Decke reichenden Pfeilern vorgeblendet sind. Die Postamente jener Pfeiler sind entsprechend der Brüstungshöhe der Kanzel bzw. der Empore ausgeformt und bilden so in ihrer Eckstellung ein verbindendes Element der beiden Zonen. An den Enden des Gebälks stehen zwei Vasen, vorgelagerte Schmuckelemente wie Voluten und

⁵⁴³ Abgedruckt bei Kestner 1937, S.7f. Auch Lehfeldt 1891, S.52 berichtete noch von einer „Tafel mit langer Inschrift, bezüglich auf die Erneuerung Tennebergs 1721 durch Friedrich II als Witwensitz seiner Gemahlin“.

⁵⁴⁴ Abb.78.

⁵⁴⁵ Abb.79.

Festons sowie die zentrale Kartusche an der Kanzelbrüstung verschleifen die einzelnen Architekturglieder. Nach oben hin wird die Kanzel überfangen von einem auskragenden, entsprechend demjenigen an der Decke ausgeformten Gebälk. An diesem, gleichsam verkröpften Gebälkteil sind baldachinartig mit Fruchtgehänge gefüllte Festons und Trotteln angebracht.

Die Orgel ist dahinter auf der Empore an die Wand gestellt. Sie besitzt in Ihrem Aufbau einen fünfteiligen Prospekt mit drei kleineren, flachen Feldern in der Mitte und zwei größeren, äußeren Rundtürmen.⁵⁴⁶ Das mittlere Flachfeld verfügt über einen geraden, oberen Abschluss, die beiden seitlichen Felder steigen nach außen zu den Türmen hin an. Die Lisenen im Obergehäuse, welche die einzelnen Felder untergliedern, sind pilasterähnlich gearbeitet, besitzen jedoch keine Kapitelle. Anstelle dessen tragen die beiden äußeren Lisenen, die bis an die Decke reichen, ein Gebälk entsprechend dem oberen Abschluß der Türme, die beiden kleineren, das mittlere Feld rahmenden Lisenen jedoch nur ein Gesims.

Das Untergehäuse besitzt nahezu dieselben Ausmaße und ist in der Front durch Rahmen und Füllungen gegliedert. Die hier angedeuteten Lisenen schließen am Boden mit kleinen Konsolen ab. Die Spielanlage kann durch einen Schrank verschlossen werden. Die Thielemann-Orgel ist nur spärlich mit Schmuckbeigaben verziert. Die Türme besitzen Schleierbretter, seitlich sind filigrane, mit Bandelwerk geschmückte Ohren angebracht. Im Untergehäuse stützen Konsolen unter dem Kranz die Türme, auch seitlich an den Außenkanten sind schmale, volutenartige Konsolen befestigt.

Der Orgelprospekt ist in seinen Proportionen auf den Kanzelaufbau abgestimmt. Für den Betrachter von der gegenüberliegenden Seite erscheinen die drei flachen, kleineren Mittelfelder innerhalb der Pilaster an der Kanzel. Die beiden Rundtürme rahmen den Aufbau und verleihen ihm zusätzliche Breite, aber auch in der Tiefe wurde so eine Staffelung geschaffen. Dadurch, dass am Obergehäuse der Orgel selbst ebenfalls das Pilastermotiv als gestalterisches Mittel verwendet wurde, erreichte man auch auf der gestalterischen Ebene eine Verschmelzung der Prinzipalstücke. Die am Altaraufbau bereits angedeutete Tiefenstaffelung durch die Verkröpfung des Gebälks und die damit verbundene Rückversetzung der beiden Säulen gegenüber den Pilastern setzt sich in der Höhe fort. Das Pilastermotiv wird als rahmendes Element des Altarblattes benutzt, tritt, nach hinten versetzt, als Rahmung des Kanzelaufbaues

⁵⁴⁶ Abb.80.

auf und kommt nochmals am Orgelprospekt zur Untergliederung der Felder zum Vorschein.

In der Horizontalen wird die Staffellung durch ein vielfältiges Spiel der verschiedenen Gesimse erreicht. Das mit einem Balkengesims versehene Gebälk als oberen Abschluss des Altaraufbaus bildet den Grundstock dieser Staffellung. Zurückversetzt erscheint das Gesims der ebenfalls verkröpften Kanzelbrüstung, das so überleitet zur Brüstung der Empore. Dahinter erscheint das Kranzgesims an der Orgel, darüber, je nach Standpunkt des Betrachters das Gesims an der Decke mit dem vorspringenden Teil des Schalldeckels und zur Rückwand hin die Krongesimse der beiden Türme des Orgelwerks.

Oberhalb der mittleren Flachfelder des Orgelprospektes ist, wohl um die Flächigkeit des Orgelwerks als "Rückwand" zur Kanzel zu vervollständigen, ein Gebilde aus einem Wolkenkranz angebracht, der scheinbar von den beiden kleineren Stützen zu beiden Seiten des Mittelfeldes getragen wird.⁵⁴⁷ Aus den Wolken ragen jeweils in den Ecken vier Engelköpfe hervor. Innerhalb des Wolkenkranzes befindet sich eine leere Fläche mit einer zylindrischen, mit Öffnungen versehenen Erhebung in der Mitte. Hier befand sich ursprünglich eine Sonne mit einem Strahlenkranz aus Orgelpfeifen und geschnitzten Sonnenstrahlen. Ein Hinweis im Vertrag zum Bau der Orgel erläutert dies. In der Beschreibung der Disposition wurde zur "Mixtur dreyfach" angemerkt: "davon 8. gröste Claves in die Sonne, welche sich in in dem Riß zeigt gesetzt werden".⁵⁴⁸ Somit war dieser Effekt bereits von Anfang an geplant gewesen. Dass die Sonne nicht nur aus Orgelpfeifen bestand, sondern auch mit geschnitzten Strahlen versehen war, zeigt eine Amtsrechnung von 1721: "1 fl 11 gl Joh. Bartel Strauben d. 24 Julii 1721 daß er an der neuen Orgel in der Schloß=Kirche uf Tenneberg die aus Pfeiffen und von Bildhauer Arbeit geschnittenen Strahlen gefertigt".⁵⁴⁹

War die Anbringung einer Sonne mit einem Strahlenkranz unter teilweiser Verwendung von klingenden Orgelpfeifen selbst schon eine Besonderheit, so ergab sich zusätzlich mit dieser Installation auch ein optischer Effekt: je nach Betrachterstandpunkt, besonders aber von der Empore gegenüber erschien dieser Strahlenkranz genau hinter dem Kopf des Predigers, wenn dieser die Kanzel betrat. So wurde in der Kapelle des Schlosses Tenneberg durch die Sonneninstallation an

⁵⁴⁷ Abb.81.

⁵⁴⁸ ThStA Gotha, Kammer Amt Tenneberg 1912, fol.6.

⁵⁴⁹ ThStA Gotha, Amtsrechnung Tenneberg 1721/22, fol.215b.

der Orgel der Wortverkündigung als Hauptbestandteil der protestantischen Liturgie zusätzlich eine besondere, plastische Gewichtung verliehen.

VII. Die Stellung der Orgel in der lutherischen Musikanschauung und liturgischen Praxis II.

VII.1. Die Orgel in der Praxis ihrer gottesdienstlichen Verwendung.

Entscheidend für das Verständnis der Instrumental- bzw. Orgelmusik des ausgehenden 16. bis in das 18. Jahrhundert ist die Betrachtung der damaligen kirchenmusikalischen Praxis. In jener Zeit wurde hinsichtlich der Kirchenmusik unterschieden zwischen dem Gemeindegesang und der Figuralmusik, also der Beteiligung von (Schüler-)Chor, Orgel und anderen Instrumenten. Die Mitwirkung der Orgel im Gottesdienst war jedoch noch in der nachmittelalterlichen Zeit eher solistisch geprägt, denn es war nicht üblich, dass ihr die Funktion der Begleitung des Gemeindegesanges zukam. Weitaus verbreiteter war die Alternatimpraxis gewesen.⁵⁵⁰

Diese beinhaltete innerhalb eines Liedes den Wechsel zwischen Gemeindegesang, Chor und Orgel, oder um den Textbezug zu wahren, die Orgel zusammen mit einem Solisten: Die Orgel hatte dabei nicht die Aufgabe, den einstimmigen Gemeindegesang zu begleiten, sondern sie wirkte neben Figuralchor und Gemeinde als selbstständiger Faktor mit, indem sie einzelne Strophen als "Orgelchoral" vortrug. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die Orgelbegleitung zum Gemeindegesang immer verbreiteter. In der Saalfelder Kirchenordnung von 1685 wurde dies bereits ausdrücklich erwähnt:

“Daß bey den Betstunden und Freytags=Predigten keine Orgel gerühret /
dargegen An den übrigen Kirch=Zeiten allemahl in das singen zu Erhaltung
eines beständigen Thons so wohl / als bey Anfang und Beschluß der Kirchen
georgelt werde”.⁵⁵¹

Zu dieser allgemein gehaltenen, ausdrücklichen Forderung wurde die Begleitung des Gemeindegesanges durch die Orgel in der ausführlichen Beschreibung des Gottesdienstablaufes jeweils noch zusätzlich an bestimmten Stellen erwähnt. Dies verdeutlicht, dass die Praxis der Orgelbegleitung noch nicht allgemein üblich gewesen war. Dass die Orgelmusik zum Ein- und Ausgang gesondert genannt wurde,

⁵⁵⁰ Die Begleitung des Gemeindechorals setzt erst nach und nach in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein, nach Rietschel 1893, S.64 war die Alternatimpraxis jedoch selbst im 18. Jahrhundert noch mancherorts üblich.

⁵⁵¹ Kirchenordnung Saalfeld 1685/88

zeigt die Bedeutung in ihrer traditionellen Funktion als Signalinstrument zur Ankündigung von Anfang und Ende des Gottesdienstes. Mitte des 17. Jahrhunderts wurde die Orgel, entsprechend der Kirchenordnung von Herzog Ernst I. im Herzogtum Gotha nur an diesen Stellen solistisch eingesetzt.⁵⁵²

Die Verwendung der Orgel im Gottesdienst beschränkte sich auf bestimmte Tage im Wochenablauf oder bestimmte Anlässe. Sie erklang zu besonderen Festgottesdiensten, den Frühpredigten innerhalb der Woche und den Gottesdiensten an Sonn- und Feiertagen. Hingegen wurde zu den gewöhnlichen Betstunden ohne Orgelbegleitung gesungen.

In der Kirchenordnung im Herzogtum Weimar von 1664 wurde beispielsweise der Gebrauch der Orgel nur dezidiert am Samstag zum Vespertgottesdienst und am Sonntag zur Messe und zum Nachmittagsgottesdienst erwähnt.⁵⁵³ Die Kirchenordnung des Herzogtums Saalfeld 1687 nannte für die "Früh=Betstund" montagvormittags: "angefangen mit einem Geistlichen Morgen Gesang ohne Orgel" sowie "In der abend Bet=stund" am Donnerstag und Freitag als Eingang ausdrücklich ein Lied ohne Orgelbegleitung.⁵⁵⁴ Hingegen wurde am Dienstag und Donnerstag "in der Frühpredigten [...] 1. auff der Orgell angefangen und der Thon gegeben, dann 2. ein Liedt [...], darein die Orgel".⁵⁵⁵

Noch 1753 schrieb Brückner zum Einsatz der Orgel in der Schlosskapelle auf dem Friedenstein in Gotha:

"Es wird die Orgel in der Friedensteinischen Hof=Kirche bey allen Gottesdienstlichen Handlungen in derselben gespielt, auch sogar bey Fürstlichen Trauren an Fast= Buß= und Bet=Tagen, nicht minder auf Verlangen bey Hochzeiten und Tauffe in sothaner Kirche, und pflaget der Hof=Organist bey diesen kirchlichen Handlungen von denen, so von der Hof=Gemeinde Hochzeit und Kindtauffe halten, ein gewisses accidens zu erhalten".⁵⁵⁶

In der detaillierten Beschreibung der verschiedenen Gottesdienste, die in der Schlosskapelle in Gotha stattfanden, wurde zu den Betstunden, Dienstag und Freitag

⁵⁵² Brückner 1753, Bd.1, 4. Stück, S.3f.

⁵⁵³ Kirchenordnung Weimar 1664.

⁵⁵⁴ StA Meiningen, Konsistorium 235, fol.1f: Directorium Nach welchem der Gottesdienst in der Fürstl. Sächs. LandesPortion und insonderheit allhier zu Saalfeld angestellet und gehalten werden soll. (1687).

⁵⁵⁵ StA Meiningen, Konsistorium 235, fol1.

⁵⁵⁶ Brückner 1753, Bd.1, S.208.

vormittags, keine Beteiligung der Orgel festgehalten.⁵⁵⁷ An “Sonn= und Fest=Tage Vor= und Nachmittage öffentlicher Gottesdienst” erwähnte Brückner 1753 Orgelmusik ausdrücklich am Anfang und am Schluss:

“1. so bald Fürstl. Herrschaft ins Kirchen=Gemach getreten, der Hof=Organist zu präludiren und dann der Hof=Cantor zu singen anfänget. [...] 10: mit Absingung des Liedes: Gott sey uns gnädig und barmherzig etc. und Spielen der Orgel zum Ausgange der vormittägige öffentliche Gottesdienst vollbracht wird. [...] Nachmittags wird an Sonn= und Fest=Tagen 1. auf der Orgel präludirt und ein Choral gesungen [...] 7. mit Absingung des Verses: Gott sey uns gnädig etc. und mit Spielen der Orgel der Beschluß gemacht”.⁵⁵⁸

Auch die Gottesdienstordnung 1691 für die Schlosskapelle in Eisenberg benannte das Orgelspiel zum Eingang für die “hohen Fest= Sonn= und Feyer=Tage”:

“Zum Ersteren vormittags 1. Wird jedesmahl, sobald eingeläutet, und fürstl. Herrschaft in Dero Stuhl gebracht worden, der Anfang mit der Orgel gemacht, und solange damit continuirt, biß’gebetet worden, nachgehends nebst dem Orgelschlagen choral gesungen, Komm Heiliger Geist, Herr Gott”.⁵⁵⁹

Hinsichtlich der Beteiligung der Orgel im Ablauf des jeweiligen Gottesdienstes nannte die Weimarer Kirchenordnung von 1664 für den Samstag das Magnificat, für die sonntägliche Messe das Kyrie und die Stellen zwischen der Epistellesung und dem Evangelium, sowie zwischen der Predigt und der anschließenden Kommunion. Zum Ein- und Ausgang des Gottesdienstes wurden in Weimar Lieder gesungen.⁵⁶⁰

Einen ausführlichen Einblick bezüglich der kirchenmusikalischen Gestaltung innerhalb des Gottesdienstablaufes gibt die Saalfelder Kirchenordnung von 1685. Hier wurde dezidiert festgehalten, welchen Verlauf der Gottesdienst zu nehmen hatte, an welcher Stelle eine musikalische Gestaltung erfolgen sollte und wie diese auszusehen hatte. Deshalb sollen an dieser Stelle die wesentlichen Teile für die sonntägliche “Ambts=Predigt”, die Hauptmesse auszugsweise wiedergegeben werden:⁵⁶¹

“(1.) Mit der **Orgel** kurz zu praeambuliren und anzufangen.

(2.) Das **Lied**: Komm heiliger Geist, erfülle uns etc.

⁵⁵⁷ Brückner 1753, Bd.1, 4.Stück, S.9.

⁵⁵⁸ Brückner 1753, Bd.1, 4. Stück, S.3f.

⁵⁵⁹ ThStA Altenburg, Kultusministerium 2586, fol.7: Wie es mit Gott bey der neuerbauten Schloßkirche alhier zur heiligen Deryeinigkeit genannt, wegen des Gottesdienst ... zu halten (1691).

⁵⁶⁰ Kirchenordnung Weimar 1664.

⁵⁶¹ Kirchenordnung Saalfeld 1685/88.

(3.) Kyrie / Gott Vater in Ewigkeit etc. Auf die Fest=Tage aber wird wo es geschehen kan / dz Kyrie eleison **figuraliter musiciret**.

(4.) Pastor vor dem Altar am Sonntag: Ehre und Preiß sey Gott in der Höhe. Darauf der **Chor**: Allein Gott in der Höh sey Ehr. An Festtagen aber / Gloria in Excelsis Deo! Hierauff wird vom **Chor Figuraliter** geantwortet: Et in terra pax hominibus, und darauff gesungen: Allein Gott in der Höh sey Ehr / etc.

[...]

(6.) [...] Collect, hierauf wird **georgelt** und vom **Chor** das Amen **mit drein gesungen** / damit in dessen der Wöchner oder Pfarrer vom Altar herab zu dem kleinen Predigstuhl gehen und die Epistel verlesen könne.

(7.) Ein **Lied** / so sich auff den Sonn= oder Fest=Tag schicket.

(8.) Lectio Evangelii.

(9.) Darauff wird / wo Music zuhaben / **Figuraliter musiciret**.

(10.) Der Glaube etc. Und das **Lied** Herr Jesu Christ dich zu wend etc. [...].

(11.) Macht der Superintendenten oder Prediger den Introitum, und nach Gelegenheit desselben soll er einen **Vers** / **mit drein Orgeln** / **singen** lassen / dann das Vater=Unser laut sprechen und darauff den Text verlesen und erklären.

(12.-13.) [...mit Beichte, Absolution, Fürbitten, Abkündigung und Segen]

(14.) Wird **georgelt und darein gesungen**: O Lamb Gottes unschuldig etc. oder: Sey Lob und Ehr mit hohem Preiß etc. oder: Ein ander kurzes Lied / so sich auff die Sonn= und Fest=Tage schicket.

(15.) Fänget die Communion an [...].

[...]

(19.) Unter der Communion soll **georgelt und gesungen** werden.

[...]

(22.) [...mit Kollekte und Segen]

(23.) Das **Lied** / oder etliche Verß daraus: Gott sey gelobet un gebenedeyet etc. oder sonst zur Abwechselung einen Vers / aus einem andern Communicanten Lied / so aber der Superintendent oder Pfarrer zusetzen und es nicht in des Cantoris oder Schul=Meisters Willkühr zustehen hat.”

Zusätzlich zu dem ausdrücklich formulierten Orgelgebrauch im Gottesdienstablauf waren die mit “figuraliter” gekennzeichneten Passagen mögliche Stellen von orgelmusikalischer Umrahmung. Diese wurden von einem Chor oder von Instrumentalmusik ausgefüllt, deren Rolle je nach Vorhandensein eines Instrumentalensembles auch die Orgel übernehmen konnte. Darauf deutet

beispielsweise der oben aufgeführte Zusatz hin: (9.) Darauff wird / wo Music zuhaben / Figuraliter musiciret.”

Wie die Orgel im benachbarten Hessen-Darmstadt in den liturgischen Ablauf integriert wurde, zeigt die Gottesdienstverordnung der Landgräfin Elisabeth Dorothea von Darmstadt von 1686.⁵⁶² Hier wurde am Sonabend der Gemeindegesang mit der Orgel verrichtet, jedoch darin alterniert. An Sonn- und Feiertagen wirkte die Orgel an vier Stellen mit, es wurde erwähnt ein Vorspiel des Organisten, das Gloria in excelsis mit Chor, Instrumenten, Orgel, ein Psalm oder Lobgesang mit Orgel und der Gesang während der Communion mit Orgelbegleitung. Mittwochs zur Wochenpredigt war als Eingang ein Gesang oder Psalmlied in deutscher Sprache, “alternativement” mit Orgelspiel vorgesehen, die täglichen Vespren sollten ohne Orgelmitwirkung gestaltet werden.⁵⁶³

In der Lippeschen Kirchenordnung von 1684 wurde hingegen ausdrücklich die Orgelbegleitung zum Gemeindegesang gefordert.⁵⁶⁴ Mit der Einschränkung, dass die Orgel, wie auch andere Instrumente nicht wesentlicher Bestandteil des Christlichen Gottesdienstes wären. Sie würde doch in der Kirche gebraucht, um den Gesang entsprechend der Melodie anzustimmen und die Begleitung fortzuführen. Die Orgel sollte deshalb im Gottesdienst niemals allein geschlagen, sondern immer bei währendem Orgelspiel mitgesungen werden.⁵⁶⁵

Aus den oben aufgeführten Zitaten verschiedener Kirchenordnungen und Beschreibungen lassen sich verschiedene Rückschlüsse auf die gängige Aufführungspraxis ziehen. Der Wechsel zwischen Gemeindegesang und Orgelspiel schien bis weit ins 17. Jahrhundert hinein der gängigen musikalischen Gottesdienstgestaltung entsprochen zu haben. Die Orgel wurde, für heutige

⁵⁶² Noack 1967, S.145f.

⁵⁶³ Desgl. ein Annahmadekret vom 27. Dezember 1666 für die Anstellung eines Organisten in Groß-Umstadt, (Diehl 1908, S.8): "... Daß er in der Kirchen uf die hohe Fest- Son- und Feyertage, auch wan es sonsten nötig ist, und erfordern möchte, neben der Vocal undt anderer Instrumental Music vor undt nach den Predigten beyder Religionen der Reformirten undt der lutherischen die Orgel schlagen soll undt will." Darüber hinaus schien das Orgelspiel hier auch weniger ein konfessionelles Problem dargestellt zu haben.

Sachs 1985, S.112 nennt generell 5 Verwendungsarten innerhalb des liturgischen Gebrauchs:

Die Ein- und Ausleitung des Gottesdienstes durch Prae- und Postludium, die Unterbrechung mehrteiliger liturgischer Gesänge durch Zwischenspiele (Interludien), die Begleitung choralen oder figuralen Chorgesangs, die Übernahme von Einzelversen aus wechselweise vorgetragenen Liturgieteilen (Alternatimpraxis) und die allmählich einsetzende Begleitung des Gemeindegesangs.

⁵⁶⁴ Söhngen 1967, S.54.

⁵⁶⁵ Söhngen 1967, S.54.

Verhältnisse, sehr sparsam innerhalb des liturgischen Ablaufs verwendet und meist nur zu besonderen Anlässen eingesetzt. Parallel dazu entwickelte sich in dieser Zeit die Begleitung des Gemeindegesanges durch das Orgelspiel. Es fällt auf, dass trotz der allgemeinen Annahme, den Gemeindegesang mit der Orgel zu begleiten, an gesonderten Stellen dies noch einmal betont wurde. Dies deutet darauf hin, dass die generelle Orgelbegleitung in jener Zeit nicht allgemein üblich war.

Zwar hatte sich die Orgelbegleitung bis spätestens im Laufe des 18. Jahrhunderts fast überall durchgesetzt, doch berichtete beispielsweise Werner (1922) von der Gottesdienstgestaltung in und um Zeitz, dass die Begleitung der Gemeindechoräle durch die Orgel selbst bis in das 19. Jahrhundert hinein noch nicht überall gebräuchlich war.⁵⁶⁶

Die musikalische Umrahmung des Gottesdienstes und mit ihr die Verwendung der Orgel hing jeweils stark von den lokalen Gegebenheiten ab. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden auch auf dem Lande in großer Anzahl Orgeln angeschafft. So berichtete beispielsweise der Pastor Johann David Fidler anlässlich der Orgelweihe in Holzhausen an der Wachsenburg 1666:

“Nunmehr ist es / Gott Lob / sonderlich in diesem Vaterlande Thüringen / so weit kommen / daß fast in allen Städten / auch in vielen Dörffern / man solche wol klingende Wercke findet. Gestalt dann (nur von diesem Umbzirk zu reden) in diesem fürstl. Sächs. Gothaichen Ampt Wachsenburg in denen meisten Dorffschafften / als auch in diesem Kirchspiel allhier und im Filial Bitstadt Orgeln vorhanden seyn / die ubrigen auch theils zu Erlangung derselben Anstalt machen”.⁵⁶⁷

Dennoch war aber ein genereller Unterschied hinsichtlich der kirchenmusikalischen Auskleidung der Gottesdienste in den Städten und auf dem Lande vorhanden. Dies wird vor allem an jenen Stellen in der Weimarer Kirchenordnung von 1664 deutlich, wenn explizit hinsichtlich der Verwendung der Kirchenmusik auf städtische Bereiche hingewiesen wurde: “Sonabend / und an Tagen vor andern Festen / sol zu gewöhnlicher Zeit nach Mittage zur Vesper [...] das Magnificat gesungen oder figuriret, und in den Städten die Orgel drein geschlagen”

⁵⁶⁶ Werner 1922, S.19. Hier wird auch von Aussagen des Zeitzer Stadt- und Schlossorganisten Liebes aus dem Ende des 17. Jahrhunderts berichtet, nachdem die Orgel nur zu bestimmten Anlässen erklang, und weder das Credo noch das Kanzellied mit Orgelbegleitung gesungen wurde (S.21).

⁵⁶⁷ Orgelpredigt Holzhausen 1666, S.23.

werden.⁵⁶⁸ Und 1692 wurde in der Kirchenordnung des Herzogtums Eisenberg einschränkend vermerkt: “Wo Music die Messe Musicalisch / wo aber keine / das Kyrie choral. gesungen”⁵⁶⁹.

1732 konnte der Pfarrer Christian Gerber in seiner Abhandlung über die “Historie der Kirchen=Ceremonien in Sachsen” hinsichtlich der Verbreitung von Orgeln vermelden: “Es sind wenig Kirchen zu finden, da nicht ein Orgel=Werck vorhanden wäre”.⁵⁷⁰ Trotzdem war auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Gefälle hinsichtlich der kirchenmusikalischen Ausschmückung des Gottesdienstes zu spüren. Dies betraf vor allem die Figuralmusik, also die Beteiligung von Chor- und Instrumentalensemble. So schrieb Brückner 1753: “Was dann insonderheit die Feyer der obgedachten Sonn= und Festtage anlangt [...] und insgeheim so gehalten wird, wie [...] bemerkt worden, nur daß auf dem Lande weniger musiciret”.⁵⁷¹

Dennoch waren die Ausschmückung des Gottesdienstes mit kunstvoller Kirchenmusik nahezu selbstverständlich geworden, denn, so Gerber 1732 “man ist an solche Dinge dermassen gewohnt, daß man meynet, der Gottesdienst könne ohne diesselben nicht bestehen”.⁵⁷² Was den Gebrauch der Orgelwerke selbst betraf, so waren sie “gleichsam das Fundament der Kirchen=Musik, und werden vor unentbehrlich geachtet”.⁵⁷³

VII.2. Orgelmusik in der zeitgenössischen Diskussion

“Daß aber bey der Kirchen=Music an manchen Orten grosser Mißbrauch gefunden werden, ist offenbar”, bemerkte 1732 der bereits oben zitierte Pastor Christian Gerber.⁵⁷⁴ Zu diesem Zeitpunkt war der Gebrauch der Kirchenmusik und hierin auch der Gebrauch der Orgel im Gottesdienst nahezu selbstverständlich und wurde kaum mehr in Frage gestellt. Wenn Dieterich 1632 in seiner Predigt zur Einweihung der Orgel des Ulmer Münsters davon sprach, dass “deren [der Orgeln,

⁵⁶⁸ Kirchenordnung Weimar 1664, S.9. Desweiteren für die Sonntagsmesse: “in den Städten das Kyrie in die Orgel musiciret”, und nach der Kollekte und Epistellessung “sol in den Städten ein Stück figuraliter gesungen / und zugleich die Orgel darein geschlagen” werden (S.24f).

⁵⁶⁹ Kirchenordnung Eisenberg 1692, S.12.

⁵⁷⁰ Gerber 1732, S.278.

⁵⁷¹ Brückner 1753, II. Theil, 5. Stück, S.2.

⁵⁷² Gerber 1732, S.279.

⁵⁷³ Gerber 1732, S.287.

⁵⁷⁴ Gerber 1732, S.280:

B.B.] Brauch nunmehr von so viel hundert Jahren / in der Christen Kirchen" üblich war, und gleich darauf verwies, dass "solcher ohne sonderlich hochschädlich Ergernuß nicht abgeschaffet werden" konnte, so deutet dies auf die - hundert Jahre vor der Aussage Gerbers - durchaus angefochtene Stellung der Orgel hin.⁵⁷⁵

Ein Makel, welcher der Kirchenmusik und hierin speziell der Orgelmusik aus protestantischer Sicht immer anhaftete, war die Verknüpfung mit der katholischen Kirche. Seit Einführung der Reformation wurden die Orgeln von protestantischer Seite aus immer auch mit dem, der katholischen Kirche vorgehaltenen Streben nach Prunk und Pracht hinsichtlich der Ausstattung der Kirchen und der Gestaltung des Gottesdienstes in Verbindung gebracht. Dies zeigt beispielsweise der Beginn der Passage zur Verwendung von Kirchenmusik in der 1626 erstmals gedruckten Coburger Kirchenordnung von Herzog Johann Casimir:

"Gleichwie man nicht billigen noch loben kan / den Mißbrauch / welcher im Pabstthum mit dem Gesang und Orglen getrieben wird / also kan man auch derjenigen Führ nehmen nicht loben / welche den Figural=Gesang / und das Orgeln / als einen Pöpstischen Sauerteig aus der Kirchen allerdings ausmustern wollen".⁵⁷⁶

Ein gewichtiger Kritikpunkt des Einsatzes von Orgeln in der Kirche war ihre generelle Zugehörigkeit zur wortlosen Instrumentalmusik. Immer hatte der Gesang, die Verbindung von Sprache und Musik, Vorrang vor der sprachlosen Instrumentalmusik.⁵⁷⁷ Noch Anfang des 18. Jahrhunderts war eindeutig die Vorrangstellung der wortgebundenen Musik zu spüren.⁵⁷⁸ Die Instrumentalmusik wurde als tote Stimme oder Musik bezeichnet, weil ihr die Sprache fehlte.⁵⁷⁹ Sie war, im Gegensatz zur natürlichen menschlichen Stimme künstlich und damit unnatürlich.

⁵⁷⁵ Dieterich 1632, S.254.

⁵⁷⁶ Kirchenordnung Coburg 1626, S.13f. Der nahezu identischen Text dieser Passage über die Verwendung von Kirchenmusik findet sich auch in der Kirchenordnung Weimar 1664, S.27. Dass dies auch noch im 18. Jahrhundert Gültigkeit hatte, zeigt die hier verwendete Neuauflage Coburg 1713.

⁵⁷⁷ Andrae 1619, S.191: "Die Music ist bei ihnen ein nicht geringer Theil des Gottesdienstes, was auch der höllische Trauer=Geist darwider murre. Sie loben Gott vornehmlich mit Worten; dann auch mit dem Schall der Posaunen, Harpfen, Cithern, Prompeten und dem gantzen Chor, mit Saiten und Cymbeln und allerley Instrument".

⁵⁷⁸ Thomasius 1738, S.188: "und es ist nicht zu leugnen, wann wir die Vocal- und Instrumental-Music mit einander compariren, so afficiret jene den Menschen allezeit mehr als diese".

⁵⁷⁹ Beer 1719, S.184: "Weil die Stimme des Menschen vox viva, der instrumenten aber vox mortua ist, welche eigentlich keine vox, sondern nur sonus kan genennet werden. Wie nun das Leben besser ist als der Tod, also ist vox viva herrlicher dann mortua. So ist auch die Vocal-Music zuträglicher als jene, weil ich durch diesselbe den Text, durch diese aber nichts aussprechen kan."

So klassifizierte Zedler in seinem “Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste” 1739 die Musik in “Musica naturalis”, welche durch die menschliche Stimme erzeugt wurde und “Musica artificialis” als “diejenige, so auf Instrumenta, welche die Kunst erfunden, zur Ausübung gebracht wird”.⁵⁸⁰

Der fehlende Bezug zur Wortverkündigung rief Stimmen hervor, dass Orgeln in der Kirche unnötig seien, "weil man nicht wisse / vernehme oder verstehe / was dadurch geschlagen werde".⁵⁸¹ Die Orgel und ihre Musik wurde als "ein lediges Gethön" bezeichnet, das "nur die Ohren fülle", ansonsten aber "vom wahren Gottesdienst ableite / und dessen meistentheil in ein lauter Klang= und Sangwerck verwandle".⁵⁸²

Die Wortlosigkeit der Instrumentalmusik stand in starkem Gegensatz zu der, die Wortverkündigung betonenden, protestantischen Lehre. Selbst Praetorius schrieb 1613 in der Vorrede seiner "Urania", daß "dieweil die rechte Art per choros zu singen in Wahrheit die rechte himmlische Art zu musizieren ist".⁵⁸³ Immer ging es in Zusammenhang mit der Wortgebundenheit der Musik um die Unterweisung und Belehrung der Gemeinde.⁵⁸⁴

Die Aufstellung und der Gebrauch der Orgel wurden zwar offiziell toleriert, die Einschränkung der fehlenden Wortgebundenheit blieb jedoch an ihr haften, wie am Urteil der Wittenberger Fakultät von 1632 deutlich wurde. Diese rechtfertigte das Orgelspiel trotz des fehlenden menschlichen Gesanges aufgrund ihres positiven Einflusses auf die Gottesdienstbesucher und ihrer biblischen Legitimation.⁵⁸⁵

Die konkrete Kritik machte sich aber vor allem an der kirchenmusikalischen Praxis fest. Dies betraf zumeist die Ausführung durch den Kantor, den Organisten oder des Instrumentalensembles.⁵⁸⁶ Vielerorts hielten sich die Organisten häufig

⁵⁸⁰ Zedler 1739, Sp.1467.

⁵⁸¹ Dieterich 1632, S.254.

⁵⁸² Dieterich 1632, S.255f.

⁵⁸³ Praetorius 1613, Vorrede S.VIII.

⁵⁸⁴ So befand Thomasius 1738, “daß es sehr verwunderlich sey, daß man in denen Städten nach Stimmen singe, oder mit Musicalischen Instrumenten eine Music mache, dann dadurch non eruditur populos. Es ist nicht zu läugnen, daß bey uns diesfalß ein grosser abusus sey.”

⁵⁸⁵ "Was sonst die Orgelen anlanget / Sind wir auß göttlicher Schrift gewiß / daß man Gott auch mit Instrumenten und Saitenspiel lobet und preiset ... Es ist die Instrumentalis musica für sich eine solche Gabe Gottes / daß sie die Gemüther der Menschen zu bewegen krefftig / wann gleich mit Menschlicher Stimme darunter nicht gesungen wird". (In: Edler 1982, S.40f.)

⁵⁸⁶ Vgl. Klotz 1961, S.783. Zedler 1732, Sp.1871: “ Gleichwohl haben gewissenhafte Lehrer über den dabey [beim Orgelspiel, B.B.] unterlauffenden Mißbrauch vielfältig geklagt, und einige sie unter die Dinge gezählet, so nach der Reinigkeit des Evangelischen Gottesdienstes abzuschaffen wären”.

nicht an die ihnen verordneten Regeln oder an die mit den Pastoren getroffenen Absprachen hinsichtlich der Auswahl der Stücke, der Art und Dauer der Orgelmusik:

“Und da ist mancher Organist und Schul=Meister so eigensinnig und widerspenstig, daß er es nach seinem Kopf machet, und sich nichts erinnern lassen will. Bisweilen kommt es auch wol zum Zanck, oder doch zur Klage, wenn der Organist oder Schul=Meister dem Pastori zum Trotz lange praeambuliret, welches ja ärgerlich ist, und wäre besser, ein solcher widerwärtiger Kopff hätte kein Orgel=Werck zu spielen”.⁵⁸⁷

Dies führte dazu, dass den Kantoren und Organisten explizit angeordnet wurde, mit den Pastoren Rücksprache über die Auswahl und Dauer der verwendeten Lieder oder Musikstücke zu halten. Die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes sollte auf Anordnung der Pastoren und Superintendenten geschehen. Bisweilen, wie beispielsweise im Herzogtum Saalfeld, wurde in der Kirchenordnung ausdrücklich verfügt, dass die Festsetzung der Kirchenmusik von dem zuständigen Pfarrer zu erfolgen habe:

“(4.) Was an Liedern / oder einzeln Versen daraus / jedesmal soll gesungen werden / ist von dem Superintendenten oder Pfarrer / der da prediget / dem Cantori, oder Schulmeister zu verordnen und aufzusetzen / nicht aber / wie ein und andern Orths bishero geschehen / in derselben Willkühr zu lassen”.⁵⁸⁸

Kritisiert wurde oft die allzu große Lautstärke des Orgelspiels, vor allem während der Begleitung des Liedgesanges. Dies bewirkte, dass der Text des Liedes kaum mehr verständlich war und die Gemeinde eher vom Gesang abgehalten als unterstützt wurde:

“Wenn aber auf sehr grosse Orgel=Wercke sehr viel Geld gewendet wird, und die Organisten auf demselben ein solch starck Gethöne und Brausen in der Kirchen machen, daß man möchte taub werden, und vor dem Klange der Pfeiffen der Gesang wenig oder gar nicht, wie es bißweilen geschiehet kan verstanden werden, so ist das allerdings ein Mißbrauch der unterbleiben sollte”.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Gerber 1732, S.280: Gerber weiter:”Es haben sich schon von langer Zeit her die Cantores, ja gar die gemeinen Dorff=Schul=Meister, die Macht und Freyheit hinausgenommen, daß sie nach ihrem Gefallen Musiquen machen, wenn und wie lange sie wollen” (S.281).

⁵⁸⁸ Kirchenordnung Saalfeld 1685/88, fol.4R.

⁵⁸⁹ Gerber 1732, S.280.

Aus diesem Grunde wurde bisweilen von theologischer Seite wieder die Abkehr der Liedbegleitung durch die Orgel und gleichzeitig die Wiedereinführung der Alternatimpraxis gefordert, um so das bessere Verständnis des Liedtextes zu gewährleisten. Gerber (1732) zitierte hierzu den Theologen Dannhauer:

“Eben dieser grosse Theologus verwirfft auch die eingeführte Gewohnheit, daß man mit Stimmen unter die Instrumental=Music singet, weil doch die Worte so gesungen werden, niemand recht verstehen kan, wenn die Instrumenten darbey thönen und brausen. Hält also dafür, die Vocal=Music soll allein, ohne Instrumenten, gemacht werden, und die Instrumental=Music auch allein, und eins ums andere gehen”.⁵⁹⁰

Immer wieder wurde darüber geklagt, dass allgemein viel zu sehr konzertante Musik in der Kirche aufgeführt wurde, anstatt dem Gottesdienst angemessen zu spielen. Dies betraf zum einen die generelle Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert, demzufolge der Gottesdienst immer häufiger mit kunstvoller Musik ausgekleidet wurde, zum anderen die mangelnde Selbstdisziplin speziell auch der Organisten.⁵⁹¹

Diese Entwicklung beeinträchtigte den Gemeindegesang als Kernstück der protestantischen Kirchenmusik und mit ihm die Andacht und Erbauung der Gottesdienstbesucher. Deshalb wurden von der Kirchenleitung ausdrückliche Verordnungen für das Instrumental- und Orgelspiel erlassen:

“Jedoch soll in alle wege dahin gesehen werden / daß solche Figural Music und Orgeln / weder den gemeinen deutschen Gesang der Kirchen / noch den übrigen Gottesdienst mit Predigen und Beten verhindere / und zu lange aufhalte: Darum dann die Figurata Musica und Orgeln / dargestalt zu gebrauchen / daß der Organist nicht viel fremde Stücke schlage / sondern nach Gelegenheit / eben dasjenige / was die Gemeinde singen soll / daß über eines oder zwey Stück / nach Menge der Communicanten / nicht figurirt werden / sondern vielmehr der

⁵⁹⁰ Gerber 1732, S.282.

⁵⁹¹ Gerber 1732, S.283: “Am allerwenigsten will sich die Music nach vieler frommer Herzen Meynung zur Passion, wenn solche gesungen wird, schicken. Vor funffzig und mehr Jahren war der Gebrauch, daß an Palm=Sonntagen die Orgel in der Kirchen schweigen muste, es ward auch an solchen Tagen, weil nun die Char= oder Marter=Woche anfangen, keine Music gemacht. Bisher aber hat man gar angefangen, die Passions=Historia, die sonst so fein de simplici & plano schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren”.

Auch der Kirchenrechtsgelehrte Gottfried Slevogt konstatierte 1732: “und verdienet der Mißbrauch der theatralischen Kirchen=Music und lateinischen Gesänge einer reformation” (Slevogt 1732, S.469).

Gemeinde Zeit gelassen / ihren Gesang in bekandter Mutter=Sprach mit Andacht zu verrichten”.⁵⁹²

Gerade die Länge der Orgelstücke stieß oft auf Verärgerung. Dies waren eben diejenigen Stellen im gottesdienstlichen Ablauf, in denen der Organist seine Kunstfertigkeit unter Beweis stellen konnte und demnach oft genug in aller Ausführlichkeit praktizierte. Doch nicht nur hinsichtlich der Dauer der Instrumental- oder Orgelstücke, sondern allgemein auch für die Vokalmusik wurde per Kirchenordnung die Länge der zu spielenden Stücke und Lieder begrenzt.⁵⁹³

Vorwürfe über das allzu weltliche Orgelspiel wurden immer wieder geäußert. So führte Harsdoerffer 1644 nach seiner “Ode beschreibend Die künstlichen und unkünstlichen Music=Instrumenten in vorgesetzten Kupfertitel” aus: “Hier ziele der Herr auf den grossen Mißbrauch der Music / welche mehr in Wirtshäusern / bey Däntzen und Gastereyen / als in der Kirchen / gehört wird / ja mehr Weltlich als Geistlich scheinen wil”.⁵⁹⁴

Auch die fachliche Qualifikation der Organisten entsprach sicher nicht immer den Anforderungen oder Erwartungen, denn für das Organistenamt waren häufig auch Musiker aus anderen Bereichen engagiert worden. Diese mochten zwar mit Tasteninstrumenten vertraut gewesen sein, besaßen aber wohl nicht die entsprechende notwendige religiöse Haltung, wie Praetorius bereits 1619 bemerkte:

“Wann man aber dieses nicht in acht nehmen / sondern einen jeden der nur ein Tänzlein machen kan / ohn unterscheidt darzu aufstellen wil / so wird auch die

⁵⁹² Kirchenordnung Coburg 1626, S.14

⁵⁹³ Kirchenverordnungen Weimar 1730, fol. 31: “daß die Kirchen=Music [...] wegen derer lateinischen Textuum denen Zuhörern unverständlich gewesen, auch wohl wegen ihrer Länge ihre Gedult ermüdet, und sie zu der darauf folgenden Predigt verdrossen gemacht. So ordnen Wir hiermit, daß zwar zu Erbauung der Gemeinde, und zu Excolidierung der Jugend, Gott zu Ehren, die Kirchen=Music beybehalten, doch aber darinn solche Maße gebraucht werden soll, daß allezeit vor dem Gesang des Christlichen Glaubens jedoch nicht über eine Viertel=Stunde, und zwar in teutscher Sprache, eine erbauliche und nach dem Captu der Spielenden und Zuhörenden eingerichtete music, aufgeführt, und solche jedesmahl mit einem Verse aus einem Liede, den die gantze Gemeinde zu Erweckung ihrer andacht mit singen könne, beschlossen werden solle”. Auch in der Kirchenordnung von Saalfeld 1685/88 wurde ausdrücklich vermerkt, dass “(5.) Bey denen Wochen=Predigten der Superintendens oder der Prediger dahin zusehen / damit nicht lange Lieder genommen werden / und daß zu Beförderung der Andacht die Kirche nicht viel über eine Stunde wahren möge” (fol.4R).

⁵⁹⁴ Harsdoerffer 1644, S.43. Bereits Dietrich 1632 (S.256) klagte, dass der Organist “leichtfertige Tänz / Possamezen / Turaneen und Buhlenlieder auff den Orgeln schlage / so nicht in die Kirche / sondern ins Wirtshaus gehören”.

Kirchen Musica leichtlich zu verachtung kommen / und wegen solches mißbrauchs endlich wol gar außgemustert werden / wie die erfahrung bezeuget."⁵⁹⁵

Vielfach war davon die Rede, dass die Kirchgänger auf die gottesdienstliche Musik und insbesondere auf die Instrumentalmusik mit Unverständnis reagierten, diese bewusst negierten und sogar als willkommenen Anlass nahmen, während dem Orgelspiel die Kirche zu verlassen und sich auf dem Kirchhof zu unterhalten, trotz der Aufforderung des Pfarrers, dies nicht zu tun.⁵⁹⁶ Dieses Verhalten trug zu dem oft wiederholten Vorwurf an die Orgel- bzw. Instrumentalmusik allgemein bei, dass sie die Gottesdienstbesucher zur Passivität anstifte. Sie halte, im Gegensatz zum Gesang als aktive Teilnahme, die Kirchgänger von der Andacht ab.⁵⁹⁷ Gerade dies widersprach jedoch eine der wichtigsten Aufgaben der Kirchenmusik. Geeignet waren dazu Musikstücke, "welche nicht leichtfertig / nach dem Tantz mehr / als zum GOTTes=Dienst bequem / sondern ihre gebührliche Theologische gravität haben / darzu des Orlandi, oder anderer vornehmer unverdächtiger Componisten Stück nützlich erachtet worden".⁵⁹⁸

Hinsichtlich der Verwendung von Orgelmusik gab es jedoch ein Mangel in der Legitimation: es war die fehlende direkte Erwähnung der Orgel bzw. der Orgelmusik in der Bibel. Im Neuen Testament und mehr noch im Alten Testament waren vielerlei Instrumente und deren Gebrauch erwähnt, doch gerade nicht die Orgel.

So war es immer wieder die Wirkung der Musik allgemein, die zur Rechtfertigung des Orgelgebrauchs im Gottesdienst vor allem aus dem Alten Testament entnommen wurde. Insbesondere war oft die Person Davids zur Wirksamkeit der Musik und damit zum Beweis ihres positiven Nutzens herangezogen worden:

"denn / so lesen wir vom Propheten Elisaeo, daß Er durch das Psalter=Spiel (da man freilich Psalmen aufgespielet hat / nach der Ordnung Davids) den Geist der Weissagung in sich erwäkket / wie auch David mit seinem Psalter=Spiel oft den bösen Geist von Saul verjaget / oder doch hindert oder schwächt.

⁵⁹⁵Praetorius 1619, S.82.

⁵⁹⁶ Edler 1982, S.357.

⁵⁹⁷ Edler 1982, S.42.

⁵⁹⁸ Kirchenordnung Coburg 1626, S.14. Zedler beschrieb in seinem Universallexikon 1732 die Anforderungen an die Kirchenmusik: "daß solche mehr ernsthaft, jedoch auch anmuthig und beweglich, als allzu rasch und luftig eingerichtet werden soll" (Sp.1466).

Denn dem bösen Geist ist nicht wohl dabey / wo man Gottes Wort im rechten
Glauben singet oder prediget".⁵⁹⁹

Nicht nur die Musik allgemein, sondern auch das Orgelspiel selbst wurde schon einmal bei Bedarf mit der Person Davids in Verbindung gebracht. Ohne den direkten geschichtlichen Nachweis zu erbringen, wurde, um die Orgel auch biblisch zu legitimieren, beispielsweise darauf hingewiesen, "daß schon zu Davids Zeiten die Orgel im Brauch gewesen", und "... wie Michael Praetorius schreibt /... / daß Salomon zu seiner Zeit ein Orgel in den Tempel in Jerusalem setzen lassen / so er selbst erfunden und angeben".⁶⁰⁰

Die wichtigsten Gründe für das Orgelspiel im Gottesdienst lieferte die schon von Luther angeführte Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüt.⁶⁰¹ Immer diene vor allem der Gesang, aber auch die Instrumentalmusik zur Erweckung der Andacht und Stärkung des Glaubens. Besonders hervorgehoben wurde aber eine Funktion der Musik: sie diene dem Lob Gottes durch die Menschen: "so bezeuget je die Erfahrung / daß durch Figural-Music und Orgeln / der Prediger und Zuhörer Hertz und Gemüth ermuntert wird / GOTT den HERRN desto fröhlicher zu loben".⁶⁰²

Dass die Argumentation hinsichtlich der Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert hindurch Bestand hatte und sich hierin kaum veränderte, zeigt die Definition im "Universal=Lexicon" von Johann Heinrich Zedler 1739, der ebenfalls auf den Nutzen zur Vergrößerung der Andacht in der Gemeinde hinwies: "Musick (Kirchen=) heisset diejenige Art der Vocal= und Instrumental= oder figürliche, ingleichen Choral=Musick, welche in der Kirche bey dem öffentlichen Gottesdienste zu Vermehrung der Andacht aufgeführt werden geschickt ist".⁶⁰³

⁵⁹⁹ Gesangbuch Dresden 1694, S.3.

⁶⁰⁰ Dieterich 1632, S.239. Praetorius 1619a, S.82: "Zu welchem end auch David selbst seine Harpfen gebraucht / und ohn zweiffel etliche herrliche Orgelwercke wegen grösse deß Tempels / fertigen und setzen lassen". Praetorius weiter: "Sintemahl Salomon / als ein hochweiser Königin ohn allen zweiffel selbst der fürnembste / hochehrfahnester Orgelmacher / Inventor und Angeber solches herrlichen künstlichen Instruments wird gewesen seyn: Und fürwar nach seiner Weißheit kein geringes / sondern vortreffliches / herzliches / auß dermassen wol klingendes Werck und orgel haben verfertigen / und in den Tempel setzen lassen." (S.84).

⁶⁰¹ Vgl. oben Kap. III.1.

⁶⁰² Kirchenordnung Coburg 1626, S.14. Hier wurde gar als Rechtfertigung für den Gebrauch der Kirchenmusik im Gottesdienst die Musik selbst als direkt von Gott gewollt und anbefohlen bezeichnet "denn zugeschworen des Göttlichen Befehls / daß man GOTT den HERRN mit Psalmen und Geistlichen Liedern / in allen Zungen und Sprachen / auch mit Instrumenten zu loben schuldig".

⁶⁰³ Zedler 1739, Sp. 1466f.

Auch der sächsische Pastor Christian Gerber verwies genau auf jene beiden Aspekte Gotteslob und Andacht:

“Was nun die Vocal= und Instrumental=Music anlanget, so ist dieselbe in ihrem rechten Gebrauch allerdings auch als eine Gabe Gottes anzusehen, und kan so wol zur Erhebung des Göttlichen Lobes, als auch zur Erweckung der Andacht gebraucht werden”.⁶⁰⁴

Die Einschränkung des “rechten Gebrauchs” verwies allerdings gleichzeitig in ihrer Umkehrung auf eine nicht immer angemessene, liturgische Verwendung in der praktischen Ausübung.

Gerade in der kirchenmusikalischen Praxis konnte insbesondere die Orgel auch ein Mittel sein, die Gemeinde in ihrem Gesang zu verstärken.⁶⁰⁵ Wie häufig aus Kirchenverordnungen der Zeit hervorging, war die Praxis des Gemeindegesanges vielfach noch nicht in einem befriedigenden Zustand. Hier konnte die Orgel die Leitung übernehmen und die Gemeinde unterstützen.⁶⁰⁶

Im Gottesdienst konnte die Orgel sowohl bei den jeweiligen Einsätzen der Liedanfänge als Signalinstrument dienen, als auch in der Melodieführung Hilfe leisten. Sie bestimmte das Tempo und die Dauer der Gesänge und wirkte in diesem Sinne regulierend auf den Gemeindegesang. Diese unterstützende Maßnahmen benannte Pastor Gerber 1732: “Die Orgeln sind auf gewisse Masse in einer Kirche gar nützlich, denn sie dienen dazu, daß die Lieder in rechtem Thone anfangen, und auch in einem Thone fortgesungen und zu Ende gebracht werden”.⁶⁰⁷

Dass ein gewisser Bedarf an regulierenden Maßnahmen vorhanden war, zeigen beispielsweise die kirchlichen Verordnungen in Gotha von 1720. Hier war die Rede davon, dass “im Singen der Litaney etwas Ungleichheit sich befunden, in deme dieselbe an etlichen Orten allzu langsam, an andern Orten aber allzu geschwind gesungen, auch etliche Versicul mehr oder weniger, als seyn sollten, gebraucht worden”.⁶⁰⁸ In dieser Kirchenordnung war auch am Beispiel der Gesänge für die

⁶⁰⁴ Gerber 1732, S.280.

⁶⁰⁵ “und muß das Volck jederweil mit Gelegenheit ermahnet werden / die Gesänge fein zulernen und fleissig zur Ehre Gottes / mit zu singen / auch um des willen sich bey Zeit in die Kirche zu verfügen und nicht biß zu des Gesangs Ende daheim zubleiben”. Kirchenordnung Kassel 1657, S.8.

⁶⁰⁶ Zedler 1741, Sp. 1871: “Die Orgel ist nicht nur das Fundament bey einer Kirchenmusik, sondern sie dienet auch das Gesänge zu unterhalten, damit es von der Gemeinde nicht verzogen, und aus seinem Tone verrücket werde”.

⁶⁰⁷ Gerber 1732, S. 279:

⁶⁰⁸ Kirchenordnung Gotha 1720, S.5.

Festtage detailliert aufgeführt, wie die Gemeinde dazu angeleitet werden sollte, Lieder zu erlernen:

“Damit auch, zum dritten die gebräuchlichen Fest=Gesänge von dem gemeinen Mann recht, und ohne Zerstückelung der worte gelernet, und auch verstanden werden mögen, so ist vor gut befunden, daß, was Weyhnacht=Lieder belanget, gleichwie sie allhie zu Gotha, die Woche vorher [...] erkläret werden [...] und zwar [...] dergestalt, daß nach gemachtem Eingang und gesprochenem Vater Unser, der Gesang, so zu erklären, erst gantz verlesen, hernach die Eintheilung in gewisse Stücke gemacht, und vor jedes Stücks Erklärung, die zu demselbigen gehörige Versicul von dem Cantore oder Schul=Meister, sammt den Schul=Kindern und gemeinde darzwischen gesungen werde: welcher Brauch zur Erweckung der andacht nicht wenig dienlichen ist”.⁶⁰⁹

Ein letztes Argument für die Verwendung von Musik in der Kirche, sowohl von Vokal- als auch Instrumentalmusik, erwähnte Christian Thomasius in seiner Abhandlung über das Kirchenrecht von 1738. Sie stärke die Autorität des Klerus: “der cultus musicalis”, so Thomasius, “thut sehr viel ad devotionem externam & ad stabiliendam auctoritatem Cleri”.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Kirchenordnung Gotha 1720, S.8.

⁶¹⁰ Thomasius 1738, S. 60.

VIII. Die Behandlung der Orgel in Architekturtraktaten der frühen Neuzeit II.

VIII.1. Paul Deckers "Fürstlicher Baumeister" von 1711.

In dem 1711 erschienenen "Fürstlichen Baumeister" von Paul Decker (1677-1713) war, anders in den Schriften von Furttenbach und Sturm, nicht der Sakralraum zentraler Gegenstand, sondern die Anlage eines Residenzschlosses.⁶¹¹ Zudem zeigte Decker sowohl mit der Gestalt als auch mit der Behandlung seines Sujets neue Wege auf: der "Fürstliche Baumeister" erschien im Querfolioformat und beinhaltete Stiche vor allem zur Ausgestaltung der vorgestellten Räume. Die ganzseitigen Abbildungen standen im Vordergrund, die in geringem Umfang hinzugefügten, erklärenden Textbeiträge traten demgegenüber zurück.

Die Behandlung und Gestaltung der Orgel, die Decker auf einem Stich im Rahmen der Vorstellung der verschiedenen Raumkompartimente und Einrichtungsgegenstände der fürstlichen Schlosskapelle präsentierte, unterschied sich dementsprechend auch grundlegend von derjenigen in den Schriften von Furttenbach und Sturm. Es war die Einbindung des Instrumentes in den höfisch geprägten und gestalteten Sakralraum mit den Mitteln der Prospektgestaltung, die nun thematisiert wurde.

Der "Fürstliche Baumeister" gilt als "eines der aufwendigsten Stichwerke, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurden".⁶¹² Decker war der erste, der ein solch neues, fast als Musterbuch zu bezeichnendes Tafelwerk verfasste, denn die Architekturtraktate waren bis dahin vor allem durch ausführliche Schilderung von Regeln und Prinzipien der Baukunst gekennzeichnet. Indem Decker in seinen Stichen eine mögliche aktuelle Dekoration der Innenräume vorstellte, reagierte er auf die neuen Bedürfnisse seiner adeligen und fürstlichen Leserschaft und potentiellen Auftraggeber.

⁶¹¹ Fürstlicher Baumeister / oder: Architectura Civilis, Wie Grosser Fürsten und Herren Palläste / mit ihren Höfen / Lust=Häusern / Gärten, Grotten / Orangerien / und anderen darzu gehörigen Gebäuden füglich anzulegen / und nach heutiger Art auszuzieren; Zusamt den Grund=Rissen und Durchschnitten / auch vornehmsten Gemächern und Säalen eines ordentlichen Fürstlichen Pallastes; Erster Theil. Augsburg 1711. (Abb.21). Zur Biographie Paul Deckers grundlegend: Schneider 1937 und Kutscher 1995. Decker hatte wohl eine Reihe von insgesamt fünf Bänden geplant, von denen aber neben dem hier besprochenen "Ersten Theil" nur noch ein Anhang (1713) mit Gartenarchitektur und Lusthäusern und ein zweiter Band, 1716 posthum erschienen, der ebenfalls eine Schlossanlage präsentiert, realisiert wurde. Der vierte Band sollte eigentlich, wie Decker im Vorwort ankündigt, "die Risse von Kirchen und Capellen begreifen". Zur Beziehung und/oder Konkurrenzsituation von Decker und Sturm vgl. Lorenz 1995.

⁶¹² Kruft 1991, S.202.

Sturm selbst beschrieb Deckers Vorgehensweise:

"Die Absicht dieses habilen Mannes [gemeint ist Decker, B.B.] gehet sonder Zweifel bey diesem Werck alleine dahin, daß Er an einem Gebäude zeige, wie man die Bau-Zierden, Sculptur und Mahlerey auff's höchste treiben, wohl anbringen, und nach dem neuesten Gusto und auserlesener Delicatesse ausarbeiten könne".⁶¹³

Decker präsentierte im "Fürstlichen Baumeister" eine dreigeschossige Dreiflügelanlage. Die Schlosskapelle befand sich am Ende des westlichen Seitenflügels und ragte pavillonartig gegenüber der eigentlichen Flügelbreite hervor. Im "Grundriß des Haupt- oder Prunck-Geschosses" ist die innere Aufteilung zu erkennen: in dem als Quadrat konzipierten Kirchenraum liegen sich die Prinzipalstücke jeweils an der Wandmitte gegenüber.⁶¹⁴ Auf der dem Flügel zugewandten Seite befindet sich der "Stuhl vor die Herrschafft", ihm gegenüber, in logischer Konsequenz der Stuhl der geistlichen 'Herrschaft', die Kanzel. Zur Westseite hin ist der Altar angeordnet, die Orgel steht auf dem "Chor vor Mussicanten" an der Ostseite zum Ehrenhof hin. Decker gab demzufolge einer gleichmäßigen Verteilung der Prinzipalstücke im Raum den Vorzug und betonte die beiden wichtigen kirchlichen Einrichtungsgegenstände Kanzel und Fürstenstuhl, indem sie in der Flucht der Raumabfolge des Seitenflügels angelegt wurden.

Vorgestellt sind alle vier Wände mit ihren jeweiligen Prinzipalstücken im Aufriss. Die Beschreibung nimmt ihren Ausgangspunkt bei dem Fürstenstuhl und wendet sich dann im Uhrzeigersinn zur Orgel.⁶¹⁵ Diese ist als Brüstungsorgel dargestellt, die auf der umlaufenden Empore die mittlere der drei halbkreisförmigen Lünettenöffnungen ausfüllt. Der Spieltisch ist dabei unsichtbar, der Organist scheint demzufolge seitlich oder hinter dem Werk seinen Platz zu haben. Der Prospekt ist in fünf Felder unterteilt, wobei die äußeren beiden flach, die mittleren drei Felder gebogen sind.

Decker stellte jedoch keine Pfeifen in den Prospekt ein, sondern ersetzte diese durch eine Kollonade von korinthischen Säulen. Dies ist das auf den ersten Blick eigentlich Erstaunliche an der Deckerschen Darstellung der Orgel. Bereits Schneider wies 1937 darauf hin und erklärte dies mit einer Äußerung Sturms, die "Orgel=Pfeiferey der Ordnungen" als Anregung für Decker, was aber

⁶¹³ Sturm 1714, S.4.

⁶¹⁴ Abb.82.

⁶¹⁵ Abb.83.

unwahrscheinlich sein dürfte.⁶¹⁶ Eher trifft zu, was Schneider als "ganz charakteristisch barocker Gedanke" bezeichnete, nämlich "die Grenzen zwischen den Künsten aufzulockern und sogar illusionistisch zu verwischen, in unserem Fall also gleichsam die Musik als Emanation der Architektur erscheinen zu lassen".⁶¹⁷

Die Integration der Orgel in die architektonische Gesamtstruktur indessen ist das entscheidende Moment, das hier im Vordergrund steht. Wie wichtig Decker diese Maßnahme des Einstellens von Säulen in den Orgelprospekt war, zeigt, dass er dies explizit in seinen ansonsten eher sparsamen Erläuterungen seiner Kupfertafeln erwähnt, und zwar schon im zweiten Satz der Beschreibung der Orgel: "An diesem [dem "Orgel=Werck", B.B.] sind die Pfeiffen allesamt Säulen von der Corinthischen Ordnung / die man zugleich versilbern soll / die Capitelli daran aber / und das Schafft=Gesims müssen verguldet seyn".⁶¹⁸ Selbst die farbliche Gestaltung der Säulen, die aus den Stichen nicht ersichtlich ist und deshalb erklärend hinzugefügt werden muss, ist den Orgelpfeifen angeglichen.

Es ist die Ähnlichkeit zwischen dem zylindrischen Pfeifenkörper und dem Säulenschaft, die Decker veranlassten, die Prospektpfeifen, welche den Orgelprospekt erst als Musikinstrument kennzeichnen, mit dem architektonischen Gestaltungs- und Schmuckelement der Säule zu vertauschen. Dass Decker dafür die korinthische Ordnung wählte, hängt mit dem Ort der herrschaftlichen Schlosskapelle zusammen. Es zeugt aber auch von dem hohen Stellenwert, den er der Orgel beimaß. Galt doch die Corinthia als der "Inbegriff baukünstlerischer Vollkommenheit".⁶¹⁹ Mit ihr wurden vor allem diejenigen Eigenschaften verknüpft, die hauptsächlich mit den Attributen "prächtig" und "zierlich" bezeichnet wurden.⁶²⁰ Charakterisieren diese Begriffe auch den Charakter und das Ansehen der Orgel selbst, so war es doch vor allem die Schlosskapelle als herrschaftlicher Ort, der die Wahl der Säulenordnung mit bestimmte und dadurch zuletzt den Fürst selbst auszeichnete und erhöhte. So schrieb Sulzer noch 1792, dass die Corinthia dort gebraucht wurde,

"wo die Pracht und Zierlichkeit sich über die Festigkeit des Gebäudes etwas ausnehmen sollen, nämlich an höhern Geschossen prächtiger Gebäude; oder

⁶¹⁶ Sturm, Leonhard Christoph: Nicolai Goldmanns vollständige Anweisung zu der Civil-Baukunst. Wolfenbüttel 1696, Vorwort. Schneider 1937, S.68f.

⁶¹⁷ Schneider 1937, S.69.

⁶¹⁸ Decker 1711, Erklärung zu Tafel LVI.

⁶¹⁹ Schütte 1986, S.97.

⁶²⁰ Schütte 1986, S.97f: "Meint "prächtig" mehr den Eindruck von Opulenz, den Eindruck, der auch hohes soziales Prestige verleiht, so "zierlich" jenen, der durch die vollkommensten Mittel die differenziertesten Wirkungen erreicht. Beide Charaktere sind mit einander vermittelt."

inwendig in den Verzierungen der Säle, oder überhaupt da, wo das Gebäude mit einem reichen Ansehen zu bekleiden ist, weil die Baukunst nichts reicheres als diese Ordnung hat".⁶²¹

Die Kollonade an der Orgel nimmt Bezug zu der Architektur des Kirchenraumes, insbesondere zu den umlaufenden, korinthischen Säulenpaaren. Verstärkt wird diese Bezugnahme zusätzlich durch das Gebälk oberhalb der Säulen, welches das Orgelgehäuse nach oben hin abschließt. Diese Gebälkzone korrespondiert mit dem oberen Abschluss der Bogenöffnungen der "Gallerie" und der Sockelzone des Gehäuses, welche die Gliederungselemente der Emporenbrüstung in sich aufnimmt und exakt auf dem Niveau der Oberkante der Brüstung abschließt.

Es bleibt offen, ob Decker die Säulen als Metapher benutzte, als illusionistischer Kunstgriff innerhalb der Stichfolge, oder ob er die Prospektpfeifen realiter als Säulen verkleidet wissen wollte. Schließlich könnte auch ein pfeifenloser Prospekt gemeint sein, wobei sich das ganze Pfeifenwerk hinter der Kollonade verbarg.

Ausschlaggebend ist, dass Decker die Ähnlichkeit Säule - Pfeife als Mittel nahm, die Orgel in den Raum zu integrieren. Durch den Wegfall der Pfeifen im Prospekt wurde der Orgel der Charakter als Musikinstrument genommen. Sie war somit ohne einen besonderen Hinweis oder ein vorhandenes Wissen als solche nicht ohne weiteres visuell erfassbar.⁶²²

Darüber hinaus deutet das Ersetzen der Pfeifen durch Säulen auf die in dieser Zeit gängige Verbindung von Architektur und Musik. Die musikalischen Proportionen und die Harmonie waren hierbei zentrale Begriffe, und gerade die Orgel galt innerhalb der Musikinstrumente als die ideale Verkörperung der Harmonie.⁶²³ Die Deckersche Darstellung visualisierte diese Beziehung auf ihre Weise: Schnittpunkt war die Säule als zentraler Gegenstand der Ordnung in der Architektur, die in die Orgel, Sinnbild der musikalischen Harmonie eingesetzt wurde und die Prospektpfeife, als Verkörperung der Musik, ersetzte. Es war die Umsetzung dessen, was noch 1752 so formuliert wurde:

" ... daß die eigentliche Proportion und Harmonia der Säulen nirgends anders als in der Music zu finden ist ..., denn die in der Architektur unterschiedlich

⁶²¹ Sulzer 1792 ff., I.Band, S.587.

⁶²² Decker wies das Vorhandensein der Orgel durch den beigefügten Text aus. So lautet die Bildunterschrift: "Zweyte Seite der Fürstl. Hoff Capellen mit dem Orgelwerck" und die Beschreibung zur Tafel LVI: "Die andere Seite der Hoff=Capelle / so hier sich zeigt / begreiffet das darzu gehörige Orgel=Werck".

⁶²³ Vgl. Kap. III.3.

zusammengesuchten Proportiones [müssen B.B.] die Augen vergnügen, und gleich wie dort eine harmoniam musicam, hier eine Visuam oder Visualem abgeben".⁶²⁴

Je weniger die Orgel als Musikinstrument in Erscheinung trat, umso notwendiger war es, Zeichen hinzuzufügen, die auf das Instrument verwiesen und den Betrachter auf denjenigen Ort aufmerksam machten, an der die Kirchenmusik erklingen sollte. Decker erreichte dies durch die unter- und oberhalb angebrachten Engelfiguren mit verschiedenen Musikinstrumenten, band diese aber gleichzeitig in einen Funktionszusammenhang ein:

"Eine gantz und gar verguldete Glorie kommt über dem Orgelwerck zu stehen / dieselbige praesentiert von lauter Engeln einen Music-Chor / mit verschiedenen und denn gewöhnlichsten Instrumenten. Unterhalb des Orgel-Wercks / sind schwebende Figuren / eine rothe Decke haltende / und also gestaltet / gleich als wann sie das oft=besagte Orgel=Werck tragen hülffen".⁶²⁵

Auch die Glorie über und die Tuchgruppe unter der Orgel schafften Raumzusammenhänge. Die mit Musikengeln als himmlisches Orchester gerahmte Glorie oberhalb des Orgelprospektes band die Orgel in einen christologischen Kontext ein. Sie nimmt Bezug zu der von einer Wolkenschicht umrahmten Kanzel, über der die Gesetzestafeln von Engeln gehalten werden.⁶²⁶ Auf der Höhe der Glorie über der Orgel, dem Symbol der christlichen Herrschaft und Präsenz sind an der entsprechenden Stelle über der Kanzel, am Scheitelpunkt des Galleriebogens die Insignien des Fürsten angebracht: es "tragen zwey Engel einen Schild mit einer Cron / darinn des Regierenden Herrn Nahme mit verzognen Buchstaben enthalten".⁶²⁷

Ein solcher, von Engeln gehaltener "Schild" findet sich an derselben Stelle oberhalb des gegenüberliegenden Fürstenstandes.⁶²⁸ Dort erkennt man eine Tuchdraperie, die sich über die Emporenbrüstung legt und den besonderen Ort markiert. Mit diesem Motiv schließt sich der Kreis wieder zur Orgel mit der Engelgruppe, welche eine rote Samtdecke hält. Die Dekoration der Orgel vereint

⁶²⁴ Anweisung 1752, S.9. Eine Beziehung von Musik und Architektur auf Grundlage der Proportionen propagierte beispielsweise auch Penther im Vorwort zu seinem "Lexicon architectonicum" 1746, S.2: "Also steckt in der musicalischen Übereinstimmung gar vieles, so sich auch wohl auf architectonische Übereinstimmungen, oder gute Verhaltungen ziehen läßt".

⁶²⁵ Decker 1711, Erklärung zu Tafel LVI.

⁶²⁶ Abb.84.

⁶²⁷ Decker 1711, Erklärung zu Tafel LVII.

⁶²⁸ Abb.85.

somit beide Elemente in sich: sie wird gerahmt von christlicher und von herrschaftlich-weltlicher Motivik.

Zu Recht ist mehrfach auf die Verbindung zwischen Deckers Stichen und der Architektur des Berliner Schlosses unter König Friedrich I. hingewiesen worden, so auch auf die Vorbildfunktion der 1703 von Andreas Schlüter fertig gestellten Schlosskapelle.⁶²⁹ Zwei Abbildungen geben die Ausgestaltung der nicht mehr existenten, sogenannten "Alten Kapelle" Schlüters wieder: es sind dies ein Stich aus Begers "Numismata Modernorum" mit der Abbildung des Weihegottesdienstes am 19. Januar 1703⁶³⁰ und ein Skizzenblatt aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler von 1704.⁶³¹

Vergleicht man die Tafeln Deckers mit den beiden Darstellungen zur Kapelle des Berliner Schlosses, so zeigt sich, dass bei Decker vor allem die umlaufende Galerie mit der stützenden Kolonnade und den Bogenstellungen sowie die Deckengestaltung mit der Kuppel und der Oberlichtlaterne aufgenommen wurden. Die Anordnung der Prinzipalstücke wich bei der sogenannten "Alten Kapelle" des Berliner Schlosses in einem Punkt von derjenigen bei Decker ab: gegenüber des in beiden Fällen ähnlich gestalteten, im Erdgeschoß positionierten und verglasten Herrschaftsstandes ordnete Schlüter Altar und Kanzel übereinander an.⁶³² Die Orgel befand sich hingegen beide Male an derselben Stelle: vom Herrschaftsstand aus linker Hand in Höhe der Empore als Brüstungsorgel, eingebunden in die Bogenöffnung.

⁶²⁹ Allgemein: Schneider 1937, S.44ff, Schütte 1984, S.194; zur Schlosskapelle: Schneider 1937, S.68f.

⁶³⁰ Beger 1704 (Abb.86). Zur "alten Kapelle" von Schlüter: Peschken 1982, S. 482ff; Wiesinger 1988, S.186f und Julier 1992, S.10ff. Bei Julier 1992 (S.25, Abb.32) findet sich zusätzlich eine dritte Abbildung der Schlosskapelle nach einer undatierten Handzeichnung ungenannter Herkunft, mit der Darstellung des Fürstenstandes, die deshalb hier aber nicht von Interesse ist.

⁶³¹ "Mein, Christoph Pitzlers Reysebeschreibung durch Teutschland, Holland, spanische Niederlande, Franck-Reich und Italien, Was in denselben meiner Profession zuständig merckwürdiges gesehen, bloß zur nachricht endworffen und beschrieben" (Abb.87). Pitzlers Reisen umfassen den Zeitraum von 1685-1705. Das hier beschriebene Skizzenblatt stammt aus Pitzlers dritter Berlinreise 1704. Hierzu besonders: Lorenz 1998, S.98f und 133f.

⁶³² Vgl. auch den von Geyer rekonstruierten Grundriss der Schlüterschen Schlosskapelle bei Julier 1992, S.25, Abb.34.

Die Skizzen Pitzlers geben Grund- und Aufriss des Orgelgehäuses wieder, die zwar in einigen Details voneinander abweichen, aber in Grundzügen die Gestalt der Orgel erkennen lassen.⁶³³ Das Instrument besaß bei Pitzler einen fünfteiligen Prospektaufbau, wobei der Mittelturm zweistöckig konzipiert war. Ein Gesims trennte hier das Unter- vom Obergeschoß, welches mit einer, soweit erkennbar, geschweiften Haube versehen war. Die daran anschließenden, niedrigeren Zwischenfelder waren in etwa gleich hoch wie die äußeren Türme, die oberen Abschlüsse von Feldern und Außentürmen waren jedoch verschieden.

Anhand der Grundrisskizze lässt sich die Form der Orgel erschließen. Sie zeigt ein Spiel mit konkaven und konvexen Formen. Demnach war der Mittelturm als Rundturm gearbeitet, während die daran anschließenden Felder konkav einwärts gleiteten. Die Prospektpfeifen der Außentürme zogen sich ganz um das Gehäuse herum, selbst an der Rückwand waren Pfeifen eingezeichnet. Dies schien Pitzler gemeint zu haben, wenn er schrieb: "der bogen wahr inwendig wohl gezieret und mit Pfeiffen an den Seiten".⁶³⁴

Das Instrument, das auf dem Stich von Beger 1704 dargestellt wurde, ist im Grundriss mit demjenigen Pitzlers identisch, wie der Unterbau des Gehäuses zeigt.⁶³⁵ Beger gab in seinem Stich jedoch nur den mittleren, zweigeschossigen Rundturm des Prospektes wieder. Die Felder und Seitentürme der Orgel hingegen bestehen in seiner ansonsten sehr detailgetreuen Darstellung aus jeweils zwei Säulen.⁶³⁶ Es scheint das Fehlen gerader und abschließender Gehäuseteile an dieser Orgel zu sein, das Beger dazu animiert hatte, Teile des Prospektes als Säulen abzubilden.

Der Umstand, dass sich die Pfeifenfront um das Gehäuse herumzog und dieses nicht von einer geraden Seitenwand abgeschlossen wurde, wie dies sonst die Regel war, schaffte die visuelle Imagination der Pfeifen als tragende Gestaltungselemente. Indem das separierende Moment eines begrenzten Gehäuses fehlte, wurden die Grenzen zwischen dem Instrument und der umgebenden Architektur unscharf. Unterhalb der Orgel befindet sich, ähnlich wie bei Deckers Stich, eine Tuchdraperie mit Engeln, die hier jedoch eine Inschriftentafel halten.

⁶³³ Abb.87. So ist z.B. die Gestalt des Feldes zwischen Mittel- und Außenturm in Grund- und Aufriss unterschiedlich dargestellt.

⁶³⁴ Pitzler 1704, zitiert nach der Abbildung "S.564, September 1704: Berlin, Stadtschloss. Interieurs und Schlosskapelle". In: Lorenz 1998, S.98f.

⁶³⁵ Abb.86.

⁶³⁶ Auch Lorenz 1998, S.133 bemerkt dass "hier der Orgelaufbau gegenüber der Skizze Pitzlers reduziert wiedergegeben und ohne die seitlichen im Rund angeordneten Orgelpfeifen dargestellt" ist, ohne jedoch eine Erklärung anzugeben.

Die Deckersche Darstellung eines pfeifenlosen, ausschließlich mit Säulen versehenen Orgelprospektes wirkt nunmehr nur auf den ersten Blick erstaunlich. Dass Decker dazu von dem Instrument der "Alten Kapelle" von Schlüter im Berliner Schloss angeregt wurde, ist dagegen umso wahrscheinlicher.⁶³⁷

Es war gerade die Abbildung der Orgel der Schlosskapelle, die als Exempel für die teilweise fiktive und kaum realisierbare Innenraumdekoration in Deckers "Fürstlichem Baumeister" diente, welche letztendlich auf Unverständnis und Kritik stieß. So schrieb Friedrich Nicolai 1779 innerhalb der Aufzählung und Darstellung derjenigen Künstler zur Zeit Friedrichs I. zu Decker, seine Darstellungen seien "voller seltsamer und fremder Ideen, die auch nicht könnten ausgeführt werden, oder nicht dauerhaft seyn würden".⁶³⁸

Dass Deckers Stiche oft "sehr gezwungen" waren, unterlegte Nicolai anhand des Beispiels der Abbildung der Orgel: "z.B. die Pfeiffen in der fürstl. Kapelle sollten nach den Säulenordnungen verzieret seyn, und so neben einander stehen".⁶³⁹ Indem Nicolai schließlich Decker vorwarf, seine Entwürfe seien "mit bunten Zierathen überhäuft",⁶⁴⁰ wird deutlich, dass er bereits mit dem Verständnis einer anderen Zeit argumentierte und sich nur mehr schlecht in Deckers Architekturdarstellungen hineinfinden konnte.

VIII.2. Johann Jakob Schüblers "Neu=inventirte Hauß=und Kirchen=Orglen" und "Neu=inventirte Kirchen=Altäre" um 1730.

Der Nürnberger Architekt und Mathematiker Johann Jakob Schübler (1689-1741), der sich darauf berief das Werk Sturms und Deckers weiterzuführen und zu vervollständigen, präsentierte in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts innerhalb einer Vorlagenserie zu profanen, im herrschaftlichen Kontext stehenden und sakralen Einrichtungsgegenständen "Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß=und Kirchen=Orglen".⁶⁴¹ Schübler entwarf darin

⁶³⁷ Der Erbauer der Orgel in der Kapelle des Berliner Schlosses ist unbekannt.

⁶³⁸ Nicolai 1779, Band 2, 4. Anhang, S.57.

⁶³⁹ Nicolai 1779, Band 2, 4. Anhang, S.57.

⁶⁴⁰ Nicolai 1779, Band 2, 4. Anhang, S.57.

⁶⁴¹ "krafft dessen er gesonnen, die von Leonhard Christoph Sturm neu hrsg., weltberuehmt, vern. u.verb. Goldmannische Bau-Kunst [...] noch mehr zu appliciren mit Sachen oder Meublen, welche zur inwendigen Ausziehrung dienen koennen, u. Paul Deckers Fuerstlicher Baumeister

Orgelprospekte, die er mit aus der Architektur entnommenen Bestandteilen durchsetzte. Die "Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre / wie selbige nach der heut zu Tag eingeführten bequemen Disposition mit Orgeln und Cantzlen ordiniret, und hinter einander situiret werden", die in einer zweiten Vorlagenserie erschienen, beinhalteten in der Fortführung dessen die Verbindung des Orgelprospektes mit den anderen kirchlichen Prinzipalstücken, indem Schübler diese auf verschiedene Weise zueinander anordnete und gestalterisch in Beziehung setzte.⁶⁴²

Johann Jakob Schübler propagierte die Mathematik als Grundlage der Architektur, er betrieb Studien zur Proportionslehre und zur Verwendung der Perspektive.⁶⁴³ Neben verschiedenen Werken zur Baukunst waren es jene um 1735 herausgegebenen Vorlagenbücher, die Schübler bekannt machten.⁶⁴⁴ Im Gegensatz zu Sturm und Decker wollte Schübler darin keine Gebäudelösungen vorstellen, sondern er konzentrierte sich vor allem auf die Innenausstattung.

Präsentiert wurde eine Folge von Entwürfen,

"mit welchen er gesonnen, prächtige und zierliche Meubeln, auch andere rahre und künstliche Aufsätze, welche so wohl zu innerer Ausziehrung fürstlicher Palläste und anderer schöner Zimmer in vornehmen Häusern, auch Kirchen-Gebäuden [...] geschickt und vollständig angebracht und gebraucht werden können".⁶⁴⁵

Neben verschiedenen Stichserien zu Möbeln und Gegenständen zur Inneneinrichtung profaner Gebäude, aber auch zur Gestaltung von Gärten publizierte Schübler auch Entwürfe zu sakralen Einrichtungsgegenständen: Altäre, Kanzeln, Beichtstühle und Orgeln.⁶⁴⁶

[...] vollkommen zu machen". Schübler o.J.(1/10), Vorwort. Zum Einfluß Sturm - Schübler vgl. Golücke 1974, S.46f., zum Einfluß Decker - Schübler vgl. Schneider 1937, S.129.

⁶⁴² Schübler o.J. (2/2).

⁶⁴³ So schrieb Schübler 1731 in der Vorrede: "Weil die Mathematique sichere Kennzeichen von der Vollkommenheit eines Dinges gewähret / und die Vernunft das Vermögen hat / nach der Ordnung der menschlichen Gedancken alles geschickt zu verknüpfen / was in den Begriffen / Urtheilen und Schlüssen möglich ist: So haben wir billig dasjenige / was in der Bau=Kunst gründlich und vernünftig schön heissen kan / einer solchen wahrhaftten Theorie, bey Entdeckung neuer Eigenschafften zu dancken". Zu Schübler grundsätzlich: Golücke 1974, sowie Kruft 1991, S.204f.

⁶⁴⁴ Golücke 1974, S.7 und Schneider 1937, S.129. Auch Decker hatte bereits mehrfach Vorlagenbücher zu profanen und sakralen Einrichtungsgegenständen verfasst. Vgl. Kutscher 1995, S.298ff.

⁶⁴⁵ Schübler o.J., Vorwort. So befassten sich die Vorlagenserien mit Entwürfen von Betten, Sesseln, Tischen oder Uhrengehäusen, andere mit Buffets, Kaminen oder Vasen, für die Gartengestaltung entwarf Schübler Brunnen, Pumpen, Portale etc.

⁶⁴⁶ Es waren gerade die Orgelentwürfe, die noch 1808 Hirsching in seinem "Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen" hervorhob: "Man hat auch von ihm verschiedene für die Baumeister und

In der "Zehenden Ausgabe seines vorhabenden Wercks" wurden "Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß=und Kirchen=Orglen" vorgestellt, "welche mit ihren zierlichen Verkleidungen dergestalt ordiniret seyn / daß sie nach der Construction des regulären Orgelbaues eine gute Disposition der besondern Wercke anweisen / und dabey eine recht prächtige Figur vor Augen stellen".⁶⁴⁷

Gemeint waren nicht nur Orgeln für den sakralen Gebrauch im kirchlichen Rahmen, sondern auch Instrumente zur privaten, häuslichen und kammermusikalischen Nutzung. Von den sechs vorgestellten Orgeln deklarierte Schübler zwei als für den Hausgebrauch bestimmt und vier Instrumente als Kirchenorgeln. Von diesen für Sakralräume bestimmten Instrumenten war eine "Orgel in einer mittelmässigen Kirchen" und eine andere als "eine mit vielen Wercken eingerichtete grosse Kirchen Orgel" bestimmt.⁶⁴⁸

Orgeln waren für Schübler nicht nur Gebrauchsgegenstände, sie dienten auch der "inneren Ausziehrung", das heißt, durch ihre Existenz und ihre Gestalt förderten sie das Aussehen und den Charakter eines Gebäudes und waren ein Teil dessen Schönheit.⁶⁴⁹ Insofern lag es in der logischen Konsequenz begründet zu fordern, dass die Orgeln so gestaltet werden sollen, dass sie eine "prächtige Figur" abgeben. Je größer die "Pracht" der Orgel, desto größer war die Schönheit der Kirche. Die Prächtigkeit der von Schübler vorgestellten Orgeln wiederum gründete sich einerseits auf ihre "zierlichen Verkleidungen", die Verzierung und den Schmuck des Gehäuses, andererseits aber durch die Gestalt der Orgelgehäuse selbst, wodurch, "nach der Construction des regulären Orgelbaus" errichtet, eine "gute Disposition der besondern Wercke" erreicht werden sollte. "Disposition" war hier im Sinne von Entwurf, Gliederung oder Gestaltung des Orgelprospektes gemeint.

Die sechs Orgelentwürfe, die Schübler hier vorstellte, sind jedoch nicht ohne weiteres einsichtig. Betrachtet man seine Orgeldarstellungen unter dem

andere Arbeiter in Holz, Stein etc. sehr nützliche und brauchbare Werke, welche Jeremias Weigel in einigen Bänden herausgab; auch zehn Theile Orgel=Prospecte und Zierrathen, ebenfalls in dem Weigelschen Verlage herausgegeben, wovon jeder Theil 6 Kupferplatten in Fol. enthält"(S.249f). Wie schon bei Decker stieß Schübler bereits einige Jahrzehnte später auf Unverständnis: "Zum Unglück lebte er in der Zeit, da der baroque Geschmack herrschte, welches seinen Werken, die sonst aller Hochachtung würdig sind, bey den Nachkommen merklich schaden wird" (Hirsching 1808, S.250, der fast identische Wortlaut auch schon bei Füssli 1789, S.596).

⁶⁴⁷ Schübler o.J., 1. Teil, 10. Ausgabe, Titel.

⁶⁴⁸ Schübler o.J., 1/10, Fig.4 und 6 (Abb.91 und 93).

⁶⁴⁹ Zur Diskussion der Begriffe Zierde, Zierlichkeit, Verzierung und Schönheit vgl. Schütte 1986, S.33ff.

Gesichtspunkt der möglichen praktischen Umsetzung, kommt man sehr schnell an die Grenzen der Realisierbarkeit und versteht Schüblers Orgelwerke als "reine architektonisch-ästhetische Phantasiegebilde, die lediglich durch die Andeutung von Orgelpfeifen und die Tastatur ein orgelähnliches Aussehen erhalten".⁶⁵⁰ Dies, obwohl Schübler selbst im Titel betont, die Instrumente "nach der Construction des regulären Orgelbaus" entworfen zu haben. Auch innerhalb der Unterschriften der einzelnen Stiche wurde an einer Stelle auf den Praxisbezug verwiesen. Schübler betonte dort, dass das vorgestellte Orgelwerk "einen verständigen Orgel Macher zu einem inventiösen und curiosen Werck deutliche Anleitung giebet".⁶⁵¹ Offenbar lag es durchaus in der Absicht, Anregungen für den ausführenden Handwerker zu schaffen und mit seinen Vorlagen dem Orgelbauer neue Wege aufzuzeigen.

Die Entwürfe hatten Modellcharakter und hätten für eine Umsetzung in die Praxis in vielen Punkten in Zusammenarbeit mit dem Orgelbauer modifiziert werden müssen. Es waren Projektionen, die Schüblers Ideen und Vorstellungen vermittelten. Die Vorlagen dienten dem Auftraggeber zur Veranschaulichung, gaben Anregungen und unterstützten dessen Vorstellungskraft, um dann möglicherweise in späteren Arbeitsschritten für die Konzeption des Werkes in Zusammenarbeit mit dem ausführenden Künstler und Handwerker als Grundlage zu dienen.

Dass Schübler gewillt war, neuartige Möglichkeiten der Prospektgestaltung zu präsentieren, erwähnte er bereits auf dem Frontispiz. Vorgestellt wurden demnach "nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte" Orgeln.⁶⁵² Auch in den Bildunterschriften war die Rede von einer "auf gantz neu inventirte Kirchen Orgel", von einer "Herrlichen neuen Facon von einer Kirchen Orgel", auch eine "nach neue Manier eingerichtete Orgel" wurde vorgestellt.⁶⁵³ Was war nun das neuartige, besondere an Schüblers Orgelentwürfen?

⁶⁵⁰ Fischer/Wohnhaas 1983, Kommentar. Die Autoren kommen zu dem Schluß, "daß diese Entwürfe entweder ohne die geringste Kenntnis von Orgelbau und Orgelprospekten zustande kamen oder einfach Phantasiespiele mit Architektur- und Dekorelementen von orgelähnlichem Charakter sein wollen". Als "reine architektonisch-ornamentalen Phantasiegebilden, welche die instrumententechnischen Gesetzmäßigkeiten und Grundregeln des Orgelbaus weitgehend außer acht lassen und letztlich erst durch die Andeutung von Orgelpfeifen thematisch zu identifizieren sind" bezeichnet auch Könnert 1992 (S.65) Schüblers Entwürfe. Könnert nimmt hier die praktische Umsetzbarkeit der Entwürfe als Maßstab für die Beurteilung: "Die Gestaltung als solche ist völlig unspezifisch [...] und für den vorgesehenen Verwendungszweck untauglich, da gravierende technische Mängel einer Realisierung im Wege stehen".

⁶⁵¹ Schübler o.J.,1/10, Erläuterung zu Fig.2.

⁶⁵² Schübler o.J.,1/10, Titelblatt.

⁶⁵³ Schübler o.J.,1/10, Erläuterungen zu Fig.1,2 und 3.

Wenn Schübler schrieb, er möchte "neu=inventirte" und gleichzeitig "nach dem wahren Ursprung" konstruierte Orgeln aufzeigen, so verband er beides miteinander: altbewährtes, traditionelles Regelwerk mit einer neuen, modernen Gestaltung. Die Mittel, auf die Schübler zurückgriff waren, wie er selbst betonte, "die Proportion", eine "wohlanständige Symetrie" und die "Verzierungen und bey wesen", die er in "richtiger Harmonie" anordnete.⁶⁵⁴ Dies verknüpfte er mit einem Formengut, das aus der Architektur entnommen war. Schübler arbeitete beispielsweise mit Pilastern und mit Gebälk, das er teilweise verkröpfte, mit Gesimsen, Voluten, Muschelwerk, Roll- und Bandelwerk.

Doch wollte er auch konkrete Architekturformen allegorisch in seinen Prospektentwürfen umsetzen. So präsentierte Schübler ein Orgelwerk, das "eine verkröpfte Attique formiret", ein anderes Mal ein Instrument, "an welcher die Wercke ebenfalls durch verschiedene verkrüpfung Risalit=förmig angeordnet seyn".⁶⁵⁵ Eine Gestaltungsvariante griff er immer wieder auf: die symbolhafte Umsetzung der Harfenform mit Hilfe der Prospektgestaltung. So wurde in den Orgelprospekt "die Figur einer antiken Harpfen" integriert, oder gar eine Orgel "welche zugleich die Figur zweyer neben einander stehenden Tisch-Harpffen" in sich vereinte.⁶⁵⁶

Schübler war einer derjenigen Theoretiker, die, indem sie die Mathematik als Grundlage der Architektur betrachteten, die Verbindung von Musik und Architektur auf der Basis der harmonischen musikalischen Proportionen propagierten.⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ Schübler o.J., 1/10, Erläuterungen zu Fig. 1 und 3.

⁶⁵⁵ Schübler o.J., 1/10, Erläuterungen zu Fig. 2 und 4 (Abb. 89 und 91).

⁶⁵⁶ Schübler o.J., 1/10, Erläuterungen zu Fig. 1 und 5 (Abb. 88 und 92). Auch in Fig. 3 präsentiert Schübler einen Prospekt mit "nach der Figur Zweyer in einander gemengte stehende Tisch-Harpffen" (Abb. 32). Die Harfe als biblisches, königliches Instrument, meist in Verbindung mit der Figur König Davids war ein Schmucktopos, der häufig an Orgeln angewendet wurde. In Fig. 4 stellte Schübler selbst David mit der Harfe als Bekrönung auf das Orgelgehäuse (Abb. 91).

⁶⁵⁷ So schrieb Schübler 1732 in der Vorrede: "Da es nun in der Bau=Kunst eine bekannte Wahrheit ist, daß die Wissenschaft der Proportion, alles, durch schickliche Verhältnisse, schön, stark und bequem, nach den Absichten des Bau=Herrns [...] zu verknüpfen hat". Vgl. dazu Schütte 1986, S. 82 und Golücke 1974, S. 58. Beispielsweise wies Sturm in der Vorrede zu Goldmanns Civilbaukunst 1696 darauf hin, daß Goldmann 17 "der leichtesten Verhältnisse" benutzte, "welche von denen musicis mit gutem Success sind gebraucht worden".

Es lag insofern nahe, die Verflechtung von Architektur und Musik anhand der Prospektgestaltung der Orgel plastisch zu visualisieren, galt diese doch innerhalb der Musikinstrumente aufgrund ihres Tonvolumens und -umfangs als die Verkörperung der Harmonie schlechthin.⁶⁵⁸

Die Grundformen, mit denen Schübler arbeitete, waren dem traditionellen Orgelbau entnommen. In Schüblers Prospektentwürfen findet sich überwiegend ein zentrales, hohes Mittelfeld, an das sich nach außen hin kleinere Felder anschließen. Insgesamt folgten die meisten Orgelprospekte dem traditionellen, fünfteiligen Aufbau, wenngleich er diesen jedes Mal auf eine andere Art und Weise variierte.⁶⁵⁹

Schübler bettete die Orgeln fast durchweg in gekuppelte Nischen ein.⁶⁶⁰ Dort, wo die Orgeln für den sakralen Gebrauch bestimmt waren, wurde der Raum im Vordergrund durch eine aufgeschnittene Brüstung begrenzt. Der Betrachter bleibt im Unklaren darüber, ob die Orgeln auf einer Empore stehen oder ebenerdig, beispielsweise in einer durch Stufen erhöhte Chornische oder Seitenkapelle. Dadurch, dass Schübler als Bildhintergrund nur einen begrenzten Raumausschnitt wiedergab, bekamen die Aufstellungsorte einen sehr intimen Charakter, so dass sich die angedeuteten Kirchenräume nicht wesentlich von der Umgebung der abgebildeten Hausorgeln unterscheiden.

Besonders kunstvoll gestaltete Schübler jeweils den Spieltischbereich. Pedal- und Manualbereich sind von Volutenwangen umfassen, und auch das Notenpult ist von Volutenschwüngen eingefasst oder teilweise als Muschelkartusche gearbeitet.

Es ist auffallend, dass Schübler innerhalb der "verschiedenen anmuthigen Zierathen"⁶⁶¹ so gut wie keine Schleierbretter im herkömmlichen Sinne, also mit Laub- und Rollwerk verwendete. Ein Gestaltungsmittel, das hingegen häufig zur Anwendung kam, ist das Vorhangmotiv. Diese Tuchdraperien übernehmen mit die Funktion der Schleierbretter, indem sie den oberen Abschluss der Pfeifenreihe im Prospekt kaschieren und so den Übergang zum Gehäuse 'verschleiern'. Schübler ließ

⁶⁵⁸ Zum Verhältnis Musik - Architektur vgl. Kap III.3.

⁶⁵⁹ Drei der sechs Entwürfe folgen diesem Schema: Fig.1,2 und 6 (Abb.88, 89 und 93). In Fig.3 zeigte Schübler einen fünfteiligen Prospekt mit zwei größeren Außen- und dazwischen übereinander angeordneten Mittelfeldern (Abb.90), Fig.4 ist durch das aufgesetzte Oberwerk auf einen siebenteiligen Prospekt erweitert (Abb.91) und in Fig.5 wurden jeweils die äußeren kleineren Felder übereinander gestellt (Abb.92).

⁶⁶⁰ In Fig.3 ist anstelle der Nische ein durchfensterter Segmentbogen dargestellt, der die rahmende Funktion der Nische übernimmt (Abb.90).

⁶⁶¹ Schübler o.J.,1/10, Erläuterungen zu Fig.6.

durch die Tücher stets das bzw. die Mittelfelder rahmen, oder sie umschließen in einem Fall das ganze Orgelgehäuse.⁶⁶² Zusätzlich wurden die Tücher mit Kordeln versehen, die in das Mittelfeld hineinragen und dieses betonen. In zwei Abbildungen wird das Tuchgehänge von Engelfiguren zurückgehalten.⁶⁶³

Zur Prospektgestaltung wurden vereinzelt Girlanden und Festons benutzt, hauptsächlich an Lisenen, oder anstelle einer Kordel in das Mittelfeld hinein ragend, an jenen Stellen, wo keine Tuchdraperien Verwendung fanden.⁶⁶⁴ Oft genug aber ließ Schübler die Prospektfelder nach oben und zu den Seiten hin ohne Beischmuck schlicht durch die Lisenen oder das Gebälk begrenzen, so dass der Eindruck einer geschlossenen Fläche entsteht. Bekrönt sind Schüblers Instrumente mit zeitgenössischem Formengut: so finden sich beispielsweise Volutengiebel, Muschelkartuschen oder auch Palmetten.

Der surreale Charakter von Schüblers Entwürfe entsteht mit dadurch, dass bei allen Orgeln das Untergehäuse fehlt. Dieses nimmt in der Praxis die vom Spieltisch abgehende Spiel- und Registermechanik sowie Teile der Windanlage auf. Schüblers Instrumente stehen jedoch auf einer niedrigen Sockelzone, über der sich der mit Pfeifen gestaltete Prospektteil aufbaut. Wollte man Schüblers Entwürfe Praxisnähe konstatieren, so müsste man unterstellen, dass er in seinen Stichen das Untergehäuse durch Pfeifenfelder kaschierte. Ungewohnt und unüblich sind auch die Gesimse, welche die einzelnen Prospektfelder nach unten hin abschließen. Diese verlaufen nicht wie üblich schlicht waagrecht, sondern sind als Bogenschwünge oder spitz zulaufend dargestellt.⁶⁶⁵

Die Orgel als Musikinstrument trat bei Schübler hinter der architektonischen Gestaltung ihrer Fassade zurück. Der Aufbau und die Anordnung der einzelnen Werke wurde weitestgehend verschleiert zugunsten der Gesamtkomposition des Gehäuses.⁶⁶⁶ Schübler benutzte zur Prospektgestaltung Elemente, die in der Architektur der Umgebung selbst vorhanden waren und schaffte dadurch eine Synthese des Instrumentes mit dem Raum. Es schien dabei nicht so sehr von

⁶⁶² Schübler o.J., 1/10, Fig.1 (Abb.88).

⁶⁶³ Schübler o.J., 1/10, Fig.2 und 4 (Abb.89 und 91).

⁶⁶⁴ Schübler o.J., 1/10, Fig.5 (Abb.92).

⁶⁶⁵ Zu den unrealistischen Details vgl. Fischer/Wohnhaas 1983, Beiblatt. So wird dort z.B. kritisiert, dass Vor- und Rückschwünge des Untergehäuses nicht mit denen des nach oben hin abschließenden Gesimses übereinstimmen, wie z.B. in Fig.3 (Abb.90).

⁶⁶⁶ Nur in Fig.3 hebt sich deutlich das Oberwerk von dem Hauptgehäuse ab (Abb.90). Vgl. auch die bereits oben zitierte Äußerung von Könnert 1992, S.65, demzufolge Schüblers Orgelentwürfe "letztlich erst durch die Andeutung von Orgelpfeifen thematisch zu identifizieren sind".

Bedeutung gewesen zu sein, die Instrumente realitätsgetreu wiederzugeben, umso mehr ging es Schübler darum, die traditionelle Formgebung des Orgelprospektes aufzubrechen und neue Wege der Prospektgestaltung aufzuzeigen. Dass er dabei den Weg der realistischen Darstellung des Öfteren verließ, schmälert nicht die Ideen, die hinter den Entwürfen standen. Schüblers Entwürfe fügen sich in eine Entwicklung ein, die bereits bei Decker anklang und die eine allgemeine Tendenz im zeitgenössischen Orgelbau darstellte.⁶⁶⁷

Vergleicht man Schüblers Orgelentwürfe mit der Vorlagenserie von Kanzeln, die er eine Ausgabe zuvor herausgab, so fällt auf, dass er hier mit ähnlichen Details arbeitete. Schübler verwendete für seine Entwürfe zu den sakralen Einrichtungsgegenständen ein einheitliches Formenvokabular, das nur entsprechend den Eigenheiten des jeweiligen Exponats variiert wurde. Dass dies möglich war, verdeutlichen seine verschiedenen Vorlagenserien.⁶⁶⁸ Würde man jeweils verschiedene Gegenstände davon in einem Kirchenraum vereinen, hätte das ein einheitliches Gesamtgefüge zur Folge.

Schübler praktizierte dies jedoch selbst. Die "Zweyte Ausgabe Des Zweyten Theils Seines vorhabenden Wercks" beschrieb

"Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre / wie selbige nach der heut zu Tag eingeführten bequemen Disposition mit Orgeln und Cantzlen ordiniret, und hinter einander situiret werden / daß selbige nach dem Principal-Gesicht=und Gehör=Punct, allen in der Kirchen befindlichen Persohnen wohl in die Augen fallen, und unter mancherley Variation der Beyzierden einen angenehmen Aspect ausdrucken".⁶⁶⁹

Auch diese Stichfolge war wie die anderen undatiert. Schübler nannte sich zu diesem Zeitpunkt jedoch schon Mitglied "der Königlich=Preussischen Societät der

⁶⁶⁷ Vgl. hierzu Könnert 1992, insbesondere hier S.17-29: Kapitel B: Vom 'Werkprospekt' zum 'Ornamentprospekt'. Eigenartigerweise bringt Könnert die Entwürfe Schüblers nicht mit dieser Entwicklung in Zusammenhang, die er für den süddeutschen Orgelprospekt aufzeigt, sondern bezeichnet die Schüblerschen Orgeln als "capriziöse Architektur- bzw. Ornamentphantasien" und kommt zu dem Schluss: "eine konkrete Wirkung konnte von diesen Entwürfen jedenfalls nicht ausgehen". (Könnert 1992, S.65).

⁶⁶⁸ Vgl. die "Achte Ausgabe seines vorhabenden Wercks ... Neu-inventierte Tauffsteine...", sowie die "Eilffte Ausgabe seines vorhabenden Wercks / Worinnen vorgestellt werden Unterschiedliche neue Arten von grossen und kleinen Kirchen=Altären / welche nach der heutigen Civil-Bau=Kunst / und der Praxi Gemäß eingerichtet sind / daß selbige so wohl bey Röm. Catholischen als Protestirenden können appliciret und mit gutem Wohlstand aufgeführt werden".

⁶⁶⁹ Schübler o.J., 2/2, Titelblatt

Wissenschaften", ein Titel, den er 1734 verliehen bekommen hatte.⁶⁷⁰ Gegenüber den Einzeldarstellungen der ersten Vorlagenserie kombinierte er hier nun die Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Orgel unter dem Aspekt der beiden Hauptforderungen des protestantischen Kirchenbaues: eine freie Sicht und eine gute Akustik.

Schübler verwirklichte dies, indem er Altar, Kanzel und Orgel "in einerley Situation anweißt".⁶⁷¹ Er postierte den Altartisch gegenüber dem Bodenniveau auf Stufen erhöht, dahinter, flankiert von Säulen und im Vergleich zum Altar nochmals leicht erhöht, die Kanzel, an der Stelle, wo ansonsten das Altarblatt zu erwarten wäre. Diese Anordnung ist beispielsweise im ersten Stich zu sehen, worin Schübler den Triumphbogen mit einem Vorhang füllte, durch den der Priester zu schreiten hatte, wenn er sich zur Kanzel begab.⁶⁷² Es war die Idee, den Kirchenraum als 'theatrum sacrum' zu begreifen. Der Orgelprospekt ist in der Darstellung als Bekrönung über dem verkröpften Gebälk angeordnet worden. So wirken die Pfeifen gleichsam als Fortführung des Strahlenkranzes der darunter, oberhalb des Triumphbogens auf der Höhe des Gebälks angebrachten Glorie. Der Prospekt selbst ist, ähnlich wie in den Entwürfen zuvor, eingefasst von Voluten, die dessen Form bestimmen.

Die anderen fünf Darstellungen zeigen jedoch eine andersgeartete Einbindung der Orgel in den Gesamtrahmen. Die Orgelwerke bekamen kein eigenständiges Gehäuse mehr, sondern wurden von der vorhandenen Architektur subsumiert, als "Wand=Orgel".⁶⁷³ Die Prospektpfeifen wurden flächig zwischen die Kolonnade eingestellt, so dass sich eine Pfeifenwand ergab, der einzige Hinweis auf die Existenz der Orgel. Der Spieltisch als Platz für den Organisten blieb unsichtbar und auch andere Hinweise auf das Vorhandensein eines Musikinstrumentes fehlten, wie etwa musizierende Putti.

⁶⁷⁰ Fischer/Wohnhaas 1983, Beiblatt.

⁶⁷¹ Schübler o.J., 2/2, Erläuterung zu Fig.3.

⁶⁷² Schübler o.J., Fig.1 (Abb.94).

⁶⁷³ Schübler o.J., 2/2, Fig.4: "Ein nach der Seiten vorgestelter Altar, mit einem Durchgang, nebst einer Wand-Orgel ... wie selbiger in einer grossen Kirchen, so wohl bey Römisch Catholischen als Protestirenden mit gutem Wohlstand der heutigen Praxi Gemeß einzurichten, und zu erbauen ist" (Abb.97).

Dieses Gestaltungsmerkmal variierte Schübler je nach Bedarf. So füllte er einmal die Bogennische des Altaraufbaus mit Pfeifen, ein anderes Mal sind oberhalb der bekrönenden Glorie nur die Pfeifenkörper sichtbar, gleichsam als eng aneinander gestellte Säulen.⁶⁷⁴ Indem die Zone um Kernspalte und Labium, derjenige Bereich der Orgelpfeife also, der für die Tonerzeugung verantwortlich ist, unsichtbar blieb, wurde hier nochmals der letzte Hinweis auf die Existenz eines Musikinstrumentes reduziert. Möglich war auch die Verwendung der Prospektpfeifen, um den Raum hinter dem in eine Nische eingestellten Altar- und Kanzelaufbau abzugrenzen.⁶⁷⁵ Dazu wurden rechts und links Pfeifenfelder eingeschoben, die bis an die Pilaster der Außenwand reichen.

Schließlich spielte Schübler noch eine weitere Variation durch, indem er die Orgel selbst in den Altaraufbau integrierte.⁶⁷⁶ Unter einer Vierung tragen auf einer Postamentzone umlaufende Säulen ein verkröpftes Gebälk, wodurch "eine praechtig in die Augen fallende Architectur ausgedrucket wird, welcher Gestalt eine große volstaendige Kirchen=Orgel mit gutem Wohlstand an zu bringen seye".⁶⁷⁷ Architektur und Orgel verschmelzen zu einer Einheit. Der Betrachter sieht nun beides ineinander vereint: ciboriumartiger Altaraufbau und das Orgelgehäuse. Bekrönt wird das Gebilde von einem baldachinähnlichen Aufbau mit Voluten und Blattwerk, das eine Glorie trägt. Zieht man in Betracht, dass der 'Orgelaltar' unter einer Vierung steht und somit von allen Seiten aus zugänglich ist - im Gegensatz zu den anderen Entwürfen, wo Altar, Kanzel und Orgel vor einer Wand, einem Fenster oder einer Nische abgebildet sind -, so präsentierte Schübler hier die Idee einer freistehenden Orgel mit einem umlaufenden, vierseitigen Prospekt.

In dieser Stichserie verwirklichte Schübler vielleicht noch mehr, was er bereits in den oben vorgestellten, einzelnen Orgelstudien praktizierte: die Synthese des Orgelprospektes mit dem umgebenden Raum. Arbeitete Schübler in den "neu=inventirten Hauß= und Kirchen=Orgeln" mit Applikationen und Formen, die er der umgebenden Architektur entnahm, so stellte er hier die Orgeln direkt in die Architektur ein. Die Orgel kann dabei kaum mehr als eigenständiges Instrument wahrgenommen werden. Sie besitzt kein eigenes, abgeschlossenes Gehäuse mehr,

⁶⁷⁴ Schübler o.J.,2/2, Fig.2 und 3 (Abb.95 und 96).

⁶⁷⁵ Schübler o.J.,2/2, Fig.6 (Abb.99).

⁶⁷⁶ Schübler o.J.,2/2, Fig.5(Abb.98).

⁶⁷⁷ Schübler o.J.,2/2, Erläuterung zu Fig.5.

der Prospekt fließt in die Architektur des Raumes mit ein und ist selbst mit Architekturelementen durchsetzt.

Immer wurde dabei die Ähnlichkeit des zylindrischen Pfeifenkörpers mit dem Säulenschaft als Mittel genutzt, um Verbindungen zu schaffen und Übergänge herzustellen. Gleichzeitig ist eine Tendenz zur Flächigkeit zu spüren. Die vorherrschende Prospektgestaltung mit runden und polygonalen Türmen entfiel hier zugunsten einer geraden Pfeifenwand, der "Wand=Orgel". Was bei Decker anklang, arbeitete Schübler konsequent aus und zeigte so gestalterische Möglichkeiten auf, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nahmen und vor allem in der zweiten Hälfte mehr und mehr in der Praxis umgesetzt wurden.

Noch einmal wurde dieses Thema in einem Architekturtraktat des späten 18. Jahrhunderts aufgegriffen. Es war Christian Ludwig Stieglitz, der sich im dritten Teil seiner Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst 1796 dediziert zur Lage der Orgel bzw. des "Musikchors" äußerte. Die Gestalt der Orgel selbst und ihre Ausschmückung mit Zierelementen schien jedoch für Stieglitz ohne Bedeutung zu sein, sie wurde in seiner Beschreibung in keinem Satz erwähnt. Die Orgel, so Stieglitz, "wird allezeit in dem Musikchor aufgestellt", und brauche "einen eigenen und nach ihrer zu erhaltenden Größe einen richtig bestimmten Platz".⁶⁷⁸ Für die Lage der Orgel- und Sängerempore war die Größe der Kirche ausschlaggebend: "Der schickliche Platz für das Chor ist über der Halle, oder dem Haupteingange, dem Altar gegenüber. In kleinen Kirchen aber kann es über dem Altare und der Kanzel liegen".⁶⁷⁹

Doch auch Überlegungen zur vertikalen Komponente fanden hier Erwähnung:

"Es muß erhoben und über der Gemeine, die sich unten in der Kirche befindet, angelegt seyn, aber auch nicht zu hoch, weil sonst der Schall sich bald an der Decke verliert. Die beste Höhe wird es erhalten, wenn sich seine Höhe zu der Höhe des innern Raumes verhält wie 1 zu 3".⁶⁸⁰

Bei Stieglitz waren vor allem praktische, akustische Erwägungen ausschlaggebend. Doch schwangen andererseits das Ansehen und die besondere 'Stellung' von Kirchenmusik und Orgel mit, wenn er die Orgel- und Sängerempore erhöht über der Gemeinde angebracht wissen wollte. Für die Gestaltung der Empore

⁶⁷⁸ Stieglitz 1796, S.128, Stichwort "Orgel".

⁶⁷⁹ Stieglitz 1796, S.184, Stichwort "Kirche".

⁶⁸⁰ Stieglitz 1796, S.184, Stichwort "Kirche".

selbst waren Kriterien der Nutzung von Bedeutung: "Das Musik=Chor muß hinlänglich für die Orgel und für diejenigen haben, welche die Kirchengesänge und die Musik dirigiren und aufführen".⁶⁸¹

Die wichtigste Aussage zur Anlage der Orgelempore, die auch heute nichts an Aktualität eingebüßt hat, brachte Stieglitz am Anfang derjenigen Stelle im Text, an der er auf die Planung einging: "Bey der Anlegung des Orgelchors muß der Baumeister erst den Orgelbauer um Rath fragen, um dem Chore die gehörige Größe und Festigkeit zu geben".⁶⁸²

⁶⁸¹ Stieglitz 1796, S.184, Stichwort "Kirche".

⁶⁸² Stieglitz 1797, S.132, Stichwort "Orgel". Stieglitz fuhr an dieser Stelle fort: "Denn wollte der Baumeister erst das Chor und das Orgelgehäuse in Stand setzen, und dem Orgelbauer zuletzt aufgeben, eine Orgel an den schon verbauten Platz anzulegen, so würde es diesem unmöglich werden, nach den Regeln der Kunst zu verfahren und der enge Raum würde ihn nöthigen, eine schlechte Orgel aufzusetzen, die keine Dauer und eine kostbare Unterhaltung verspricht".

IX. Aspekte zur Einfügung und Gestaltung von Orgeln im protestantischen Kirchenraum II.

IX.1. Weitere Lösungen in mitteldeutschen, protestantischen Schlosskapellen des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Schlosskapelle in **Zeitz** besteht, ähnlich wie die Situation in Altenburg, im Kern aus einem mittelalterlichen Gebäude, das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufgrund der 1656 erfolgten Residenzneugründung von Sachsen-Zeitz unter Herzog Moritz in seiner neuen Funktion als Schlosskapelle mit einer neuen Innenausstattung versehen worden war.⁶⁸³ Zuvor war der ehemalige Zeitzer Dom im 15. Jahrhundert erweitert und als dreischiffige, kreuzrippengewölbte Hallenkirche umgebaut worden. Die neue Innenausstattung betraf im Wesentlichen die Prinzipalstücke. Im Chor wurde 1671 eine neue Altarwand errichtet, 1676 an der Nordseite im Mittelschiff eine neue Kanzel.⁶⁸⁴ Im Westen war bereits 1664 ein neuer Fürstenstand eingerichtet worden, der auch die Seitenschiffe mit einbezog und sich über die ganze Breite des Langhauses erstreckte. Über der zentralen Loge im Mittelschiff ist das Wappen des Herzogs unter dem Gewölbe angebracht.

Hinsichtlich der Aufführung von Kirchenmusik hatte der Herzog zwei Musikemporen einbauen lassen. Hierdurch ergab sich die Möglichkeit der einander gegenüberliegenden Aufstellung zweier getrennter Chöre.⁶⁸⁵ Auf jeder dieser beiden Emporen war zudem ein Orgelwerk errichtet worden. Die Emporen mit den Instrumenten fanden ihre Aufstellung im Bereich der Vierung zu beiden Seiten des Chores, jeweils an der Ostwand der Seitenschiffe. Sie zogen sich vom Triumphbogen um die Ecke bis zum Gurtbogen des ersten Joches an der Längswand des Seitenschiffes herum, so dass auch zusätzlich Platz für den Chor und die Hofkapelle vorhanden war.

⁶⁸³ Zur Geschichte der Kirche vgl. Koch/Richter 1976, S.3ff sowie Maasberg 1993, S.11ff.

⁶⁸⁴ Eine genauere Beschreibung der Ausstattungsstücke in Koch/Richter 1976, S.28f und Maasberg 1993, S.18ff.

⁶⁸⁵ Abb.100 Zur sogenannten "doppelchörigen Aufführungspraxis", wie sie auch bereits beispielsweise in der Schlosskapelle in Dresden verwirklicht worden war. Dass die beiden Emporen ausschließlich für die Aufführung der Kirchenmusik bzw. für die Musiker reserviert waren, geht aus der Fürstl. S. Capellordnung hervor: "So bald auch diejenigen, so zur Capella und Stadtchor gehörig, beysammen, sollen uf beyden Choren die Thüren verschlossen und außer denen, so zur Music gehören, niemand hinauf gelaßen werden" (nach Werner 1922, S.71).

Über die Anordnung der Emporen musste es aus visuellen und akustischen Gründen wohl Diskussionen zwischen Heinrich Schütz, zum Aufbau der Hofkapelle beratend in Zeitz tätig, und dem Baumeister Johann Moritz Richter gegeben haben.⁶⁸⁶ Schwierigkeiten bereiteten die Pfeiler, die Teile der Emporen verdeckten. Schütz schrieb in einer Eingabe an den Herzog:

“Demnach mir auch zu ohren gekommen, als ob die newerbaute zwey musikalische Chore, In Ew. Fürstl. Durchl. Schloskirchen, nicht allerdings meiner Meinung nach, recht gerathen sein sollen, Sondern das die Musicanten, wegen der fördern Seulen, dahinter verborgen undt nicht recht in das gesichte herausserwerts zu stehen kommen, undt dahero ich nicht anders urtheilen kann, als das der resonantz auch desto minder recht herausser in die Kirche fallen undt Einen gebürenden effect geben werde”.⁶⁸⁷

Schütz bat weiterhin, mit dem Baumeister zu reden, die Emporen weiter in das Schiff herauszuziehen.⁶⁸⁸ Ursprünglich hatte Schütz wohl vorgeschlagen, die beiden Emporen vor die Vierungspfeiler, wohl in Längsrichtung des Schiffes zu setzen, konnte sich aber nicht gegen die Vorstellungen des Baumeisters durchsetzen: “Anfänglich war mein Vorschlag, solche beyde Chor solten vorne an die beyden Kirchpfeiler Einander gegenüber gesetzt werden. Muste aber entlich des H. Baumeisters meinung stadt geben”.⁶⁸⁹

Aus Symmetriegründen waren hier im Rahmen der Neuausstattung in den sechziger und siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts zwei identische Orgelprospekte geschaffen worden.⁶⁹⁰ Die Schauseiten der Orgelwerke gliedern sich in ein fünfteiliges Hauptwerk mit einem erhöhten Mittelturm und zwei niedrigeren Seitentürmen, zusätzlich war im Untergehäuse ein Brustwerk eingestellt. Doch nur

⁶⁸⁶ Werner 1922, S.62.

⁶⁸⁷ nach Müller 1931, S.281.

⁶⁸⁸ “dahero Ich denn verursacht werde (: im fall wier anders solches Chorbaues Ehre haben, und dieselbigen recht gebraucht wissen wollen:) hiebey unterthgts undt hochfleissig zu erinnern, E. F. Durchl. sich gndgst belieben lassen wollen, mit dem H. Baumeister bey Zeiten noch zu berathschlagen, Auff was masse solche beyde Chore mit Einer zierlichen Zimmer und Tischlerarbeit, etwa noch Ein anderthalb Elle herauswerz (: So wie sichs etwa schicken möchte, damit es keiner seulen darunter bedürffe:) in die Kirche gerückt heraus werden könnte” (nach Müller 1931, S.281).

⁶⁸⁹ nach Müller 1931, S.282.

⁶⁹⁰ Das südliche Werk war wohl 1663 gebaut worden, vgl. Friedrich 1988, S.11. Auch nach einem Brief von Heinrich Schütz an Herzog Moritz vom 14. Juli 1663: “Unterthänigst Memorial, betreffende die anrichtung Ihrer Hochfürstl. Durchl. Herrn moritzens Herzogens zu Sachsens Hoff Musick an dero Residentzstadt Zeitz.”, worin Schütz vermerkt, daß der Orgelbauer “bei itziger auffsetzung der grossen Orgel” zugleich ein Positiv fertigen sollte (nach Müller 1931, S.278).

jenes im südlichen Seitenschiff besaß ein entsprechend dem Prospekt klingendes Orgelwerk. Sein Pendant gegenüber war Attrappe, der nach dem klingenden Orgelwerk identisch gestaltete Prospekt auf der Nordseite war stumm. Das Gehäuse barg nur ein Positiv.⁶⁹¹

Die Schlosskapelle der Neu-Augustusburg in **Weißenfels** ist eine derjenigen herrschaftlichen Sakralräume, in denen die Orgel auf der Westempore verblieben war. Die Schlosskapelle war 1663 bis 1682 unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels und von dem Baumeister Johann Moritz Richter d. Ä., der auch für die Ausgestaltung der Weimarer Schlosskapelle verantwortlich gewesen war, begonnen und nach dessen Tod 1667 von dessen Sohn Johann Moritz Richter d. J. fertig gestellt worden.⁶⁹²

Die Schlosskapelle ist wie in Weimar als längsrechteckiger Saal konzipiert, der durch doppelgeschossige, an drei Seiten umlaufende Emporen gegliedert und von einem Tonnengewölbe überfangen wird. Ein hoch aufragender, freistehender Kanzelaltar befand sich ursprünglich im Chor, die Logen für den Herzog und seine Familie zu beiden Seiten davon.⁶⁹³

Die Orgel wurde an der gegenüberliegenden Schmalseite auf der oberen Empore, unter dem Tonnengewölbe angeordnet.⁶⁹⁴ An dieser Stelle sind die Arkadenbögen der Emporen nicht wie darunter entsprechend dem Emporenverlauf herumgeführt, sondern laufen beidseitig gerade zur Außenwand durch. Mit dieser Gestaltung wurde Raum für die Aufstellung der Orgel geschaffen. Die Beleuchtungssituation der Kapelle mag möglicherweise für die Wahl des Standortes mit ausschlaggebend gewesen sein. Wie die Weimarer Schlosskapelle lag der Kirchenraum in Weißenfels quer zum Schlossflügel, so dass die Kapelle nur von den Schmalseiten aus Licht empfangen konnte. Eine Orgel im Chorraum über dem Kanzelaltar hätte für eine empfindliche Beeinträchtigung des Lichteinfalls an dieser Stelle gesorgt.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Friedrich 1988, S.11. Zur weiteren Geschichte des klingenden Orgelwerks vgl. Werner 1922, S.27.

⁶⁹² Zur Baugeschichte des Schlosses vgl. Heubach 1927, S.186ff., eine Zusammenfassung und Einordnung bei Schütte 1996, S.12ff.

⁶⁹³ Eine genauere Beschreibung der Schlosskapelle bei Heubach 1927, S.213ff. des Kanzelaltares bei Mai 1969, S.260f. Die Kanzel war nach der Katholisierung der Kapelle im 18. Jahrhundert vom Altaraufbau getrennt und an die Längsseite verlegt worden.

⁶⁹⁴ Abb.101.

⁶⁹⁵ In Weimar war die Beleuchtungssituation durch den Einbau einer Kuppel verbessert worden, die gleichzeitig als Standort der Orgel diente. Vgl. das Kapitel VI.2.

Das Besondere an der Orgel in der Schlosskapelle der Neu-Augustusburg ist vor allem ihre Würdigung in einer 1677 erschienen Druckschrift.⁶⁹⁶ Bereits vier Jahre davor, 1673, war die Abnahme der Orgel erfolgt.⁶⁹⁷ Das von Christian Förner gebaute Instrument war demnach längst vor der Einweihung der Schlosskapelle 1682 fertig gestellt.⁶⁹⁸

Die Aufstellung der Orgel auf der obersten Empore direkt unter dem Tonnengewölbe hatte Auswirkungen auf ihre Konstruktion. Aufgrund der geringen Höhe mussten einige der längsten Orgelpfeifen gekröpft werden.⁶⁹⁹

Das Instrument verfügte über zwei Manual- und ein Pedalwerk. Das Hauptwerk war als Oberwerk angelegt, darunter, hinter dem Spieltisch befand sich ein Brustwerk: "Weil dieses Werck zu Behuff einer Fürstl. Capell angeleget ist / also hat es kein Rückpositiv / sondern eine Brust bekommen dürffen".⁷⁰⁰ Dies ist einer der wenigen konkreten Hinweise einer Beziehung von musikalischen, aufführungspraktischen Momenten in Verbindung mit gestalterischen Aspekten im Kirchenraum. Der Verzicht auf ein Rückpositiv hatte demnach mit dem Zusammenspiel der Fürstlichen Hofkapelle zu tun. Das Brustwerk besaß folglich Positivcharakter, um als Continuoinstrument der konzertierenden Kapelle zu dienen. Dadurch konnte auf das Vorhandensein eines eigenständigen Positives auf der Orgelempore verzichtet werden.⁷⁰¹

Entsprechende Stimmen zur Begleitung der Hofkapelle hätten jedoch genauso auch in einem Rückpositiv Verwendung finden können. Dass schließlich nicht dieses, sondern ein Brustwerk gebaut wurde, hatte mit dem Platzangebot auf der

⁶⁹⁶ Vgl. Trost 1677.

⁶⁹⁷ Gernhardt 1986, S.52.

⁶⁹⁸ Zu dieser Zeit war die Ausstattung der Kapelle noch nicht abgeschlossen: "Ein anderers zwar möchte es geben / dass / wenn die Kirche und der Zierath daran wird fertig seyn / ein und anders wieder ausgebutzet und dergleichen gethan werden müsse" (Trost 1677, S.11f). Förner hatte vor diesem Instrument bereits 1665-1667 ein Orgelwerk für den Dom und Schlosskapelle in Halle gebaut. Vgl. hierzu Werner 1911, S.127.

⁶⁹⁹ "Das Werck liegt sehr hoch / nemlich auf dem obersten Stockwercke der Kirche / und stosset gantz oben an das Gewölbe / also daß / wegen Raums der Höhe / nicht alleine viel Pfeiffen von dem Posaunen=Baß und dem Fagotte haben müssen auf eine sonderliche Art gekröpffet / sondern auch die drey grösten Pfeiffen von dem Sub=Baß umgekehret / und hinunter gehängt werden / welches wundersam anzusehen und zu betrachten ist." (Trost 1677, S.13).

⁷⁰⁰ Trost 1677, S.13.

⁷⁰¹ Auch die Intonation der Continuoeregister war auf das Zusammenspiel mit der Hofkapelle ausgerichtet: "Was das Gedackt 8' in der Brust nebst dem Sub-Bass anlanget, so glaube ich nicht, das leichtlich an einigem Orte solche zu einer Music so bequem mögen gefunden werden" (Trost 1677, S.21). Ein weiterer Hinweis der Ausrichtung auf die Hofkapelle war die Einstellung der Frequenz des Tremulanten. Dieser ging "sanfft und leise und gerade recht auf $\frac{3}{4}$ Takt gerichtet" (Trost 1677, S.27).

Orgelempore zu tun. Der Einbau eines Rückpositives hätte einigen Raum beansprucht und gleichzeitig die Empore geteilt und eine mittige Aufstellung der Musiker verhindert. Zudem war, aufgrund der Klangabstrahlung des Rückpositives in den Kirchenraum, die Lage des Brustwerkes hinsichtlich der akustischen Bedingungen eines homogenen Zusammenspiels mit der Hofkapelle wesentlich günstiger.

Ein zweiter Ort für die Kirchenmusik war der Kapellchor an der gegenüberliegenden Schmalseite hinter dem Kanzelaltar auf Höhe des ersten Emporengeschosses. Hier war wohl sogar häufiger konzertante Kirchenmusik aufgeführt worden als von der Orgelempore aus. Auf dem Kapellchor befanden sich zudem sowohl ein Positiv als auch ein Spinett.⁷⁰²

Der Prospekt selbst ist dreiteilig aufgebaut: er gliedert sich in einen mittleren, hohen Spitzturm und zwei äußere Rundtürme: "Oben ist das Principal / so im Gesichte stehet / in drey Thürme abgetheilet / deren der mittlere / als der grösste / eckicht / die andern aber rund / alles heraus gebogen / sind".⁷⁰³ Die Dreiteilung des Orgelprospektes ist eher ungewöhnlich zu nennen. Gebräuchlich hingegen wäre vielmehr der Einschub zweier kleinerer, flacher Felder zu einer Fünfteilung gewesen. Die Türme der Förner-Orgel in Weißenfels jedoch werden anstatt dessen von breiten, als korinthische Pilaster gearbeiteten Lisenen voneinander getrennt und außen flankiert. Dies nimmt Bezug zur Gliederung der gesamten südlichen Schmalwand: hier sind das Erdgeschoß und das erste Emporengeschoß mit jeweils drei Arkadenbögen versehen. Entsprechend hierzu ist auch die Brüstung der zweiten Empore, der Orgelempore dreigeteilt.

Indem in der Schlosskapelle innerhalb der Ausarbeitung der Arkadenpfeiler eine vertikale Steigerung der Ordnungen vorgenommen worden war - von der toskanischen Ordnung im Erdgeschoß über die Dorica im ersten und die Ionica im zweiten Emporengeschoß - wurde mit der Ausarbeitung der korinthischen Kapitelle an der Orgel diese nochmals überhöht. Die beiden Außentürme werden von Karyatidhermen gestützt, die am Untergehäuse angebracht sind. Anstelle von Ohren säumen Trompetenengel die Außenseiten der Türme, unter dem Mittelturm ist eine Kartusche angebracht. Putti und Instrumente bekrönen den Orgelprospekt.

⁷⁰² Werner 1911, S.128.

⁷⁰³ Trost 1677, S.13.

Die Zeit der Errichtung der Schlosskapelle der Ehrenburg in **Coburg** spannt sich zwischen 1690, dem Jahr der Grundsteinlegung und der Einweihung 1738. Der Hauptteil der ausgeführten Arbeiten lag aber bereits vor 1700. Herzog Albrecht von Sachsen-Coburg hatte nach dem Brand 1690, der weite Teile der Ehrenburg zerstörte, durch den Baumeister Christian Richter eine neue Schlosskapelle errichten lassen.⁷⁰⁴ Nach dessen Tod 1699 wurde der Bau nur noch marginal weitergeführt, und erst verstärkt ab 1732 wieder aufgenommen. In der ersten Phase war der Innenraum mit den Stuckarbeiten und Malereien und der Inneneinrichtung bis auf die Kanzel und den Taufstein weitestgehend abgeschlossen, die zweite Phase, in der Fortführung durch den Baumeister Johann Nicolaus Straßburger, betraf indessen hauptsächlich Details und die Fertigstellung der Innenausstattung.⁷⁰⁵

Die Innenraumgestaltung der Kapelle der Ehrenburg wird bestimmt von Arkaden, die den eingeschossigen, umlaufenden Emporen vorgestellt sind. Diesen Arkadenreihen sind doppelte korinthische Pilastern vorgeblendet. An der nördlichen Schmalseite befindet sich der durch Stufen erhöhte Altarbereich mit den drei in vertikaler Linie angeordneten Prinzipalstücken Altar, Kanzel und Orgel.⁷⁰⁶ Gegenüber, an der anderen Schmalseite, über dem Portal befindet sich der Fürstenstand.

Im Chorbereich der Coburger Schlosskapelle erheben sich zu beiden Seiten des Altares schräggestellte Doppelsäulen. Zwischen den Säulen ist die Kanzel in einer Nische auf halber Höhe eingespannt. Die Säulenpaare tragen ein verkröpftes Gebälk, das sich halbkreisförmig nach hinten über der Kanzel schließt. Hier ist, an zentraler Stelle, am Scheitelpunkt, eine Kartusche mit dem Symbol der göttlichen Trinität angebracht. Darüber, als Bekrönung schmückt ein von Engelfiguren gesäumter, ziboriumähnlicher Aufsatz mit floral gestalteten Voluten diesen Aufbau.

Auf der Empore dahinter, gleichsam in den Deckenbogen eingefasst erhebt sich die von Johann Albrecht 1697/98 gefertigte Orgel.⁷⁰⁷ Diese besitzt ein anderes Erscheinungsbild als beispielsweise die Instrumente in der Saalfelder oder Eisenberger Schlosskapelle.⁷⁰⁸ Die Orgel der Coburger Schlosskapelle ist auffallend

⁷⁰⁴Zur Geschichte der Schlosskapelle der Ehrenburg in Coburg: Werner 1934, S.648ff, Baier-Schröcke 1958, S.190ff, Baier-Schröcke 1962, S.20ff sowie Brunner/Seelig 1990, S.74f.

⁷⁰⁵Baier-Schröcke 1958, S.193f. Beteiligte Handwerker waren: für die Stuckaturen die Gebrüder Lucchese und später Christian Beindtner, darüber hinaus Hofbildhauer Johann Christian Hemmer und der Maler Johann Heinrich Müller.

⁷⁰⁶ Abb.102.

⁷⁰⁷ Abb.103. Die Orgel wurde 1732 von Johann Greuling überarbeitet.

⁷⁰⁸ Vgl. die Kapitel VI.4 und VI.5.

schlicht gestaltet und besteht aus einem flächig gehaltenen, dreiteiligen Prospektaufbau. Das etwas breitere Mittelfeld und die beiden schmalen seitlichen Felder werden durch Lisenen gegliedert, die als Pilaster gearbeitet sind und ein gemeinsames, nur darüber verkröpftes Gebälk tragen. Diese Gliederung wiederholt sich am Kranzgesims und im Untergehäuse, das dieselben Ausmaße des Obergehäuses besitzt. Auch die Ausstattung des Prospektes mit Schmuckelementen ist sehr reduziert. Zwar sind in den seitlichen Feldern Schleierbretter mit Rankenwerk eingehängt, doch ist im Mittelfeld dieses auf ein Minimum zurückgenommen. Lediglich die seitlichen Ohren und die zwischen die Pfeifenfüße eingestellten Zungen knüpfen an die sonst prächtige Ausstattung der Schlosskapelle an. Auf eine figürliche Dekoration des Prospektes wurde ganz verzichtet.

Damit präsentiert sich die Orgel in der Schlosskapelle der Ehrenburg als ein Werk, das in seiner Erscheinung äußerst reduziert wurde. Von dem ciboriumartigen Aufsatz verdeckt, wirkt der flächig gehaltene Prospekt wie eine Wand im Hintergrund. Zudem wird an keiner Stelle innerhalb der Ikonographie des Kirchenraumes Bezug genommen zu der Orgel als Musikinstrument bzw. zur Orgelempore als Ort der Kirchenmusik. Die Orgel in der Schlosskapelle der Ehrenburg tritt nicht als ein prachtvolles Ausstattungsstück in Erscheinung, das den Aufbau von Altar und Kanzel noch zusätzlich überhöht, sondern als ein zum Gottesdienst benötigtes Musikinstrument, das aber weitestgehend auf repräsentative Konnotationen verzichtet.

Eine Schlosskapelle des mitteldeutschen Raumes, die sich in ihrer Anlage mit den Kapellen des Coburger und Saalfelder Schlosses vergleichen lässt, befand sich in **Zerbst**.⁷⁰⁹ Dort hatte Fürst Carl Wilhem von Anhalt-Zerbst und danach sein Sohn Johann August ab 1681 ein neues Schloss errichten lassen. Die Arbeiten an der im Westflügel gelegenen Schlosskapelle, die um 1705 von Giovanni Simonetti begonnen und ab 1708 von den Baumeistern Rüttele und Behr fortgeführt worden waren, wurden schließlich 1719 mit der Einweihung abgeschlossen.⁷¹⁰

Die Zerbster Schlosskapelle war ein längsgerichteter Saal, der ebenso wie in der Kapelle der Ehrenburg in Coburg durch kolossale korinthische Säulenstellungen

⁷⁰⁹ Abb.104. Die Schlosskapelle wie nahezu das ganze Schloss Zerbst existiert nicht mehr, es wurde zerstört. Zur Geschichte von Schloss Zerbst vgl. Hermann 1998 sowie Kunstdenkmale Ballenstedt 1898, S.426ff.

⁷¹⁰ Herrmann 1998, S.24f und S.83.

gegliedert wurde. Emporeneinbauten waren dahinter an den Längswänden eingespannt. An der südlichen Schmalseite befanden sich Altar, Kanzel und Orgel, gegenüber im Norden der Fürstenstand. Die drei Prinzipalstücke waren sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung gestaffelt angeordnet. Deren Verknüpfung wurde durch ein vielschichtiges Spiel architektonischer Elemente erreicht: hinter dem Altar bildeten jeweils doppelte Säulenstellungen auf hohen Postamenten den Rahmen für die dazwischen eingespannte Kanzel. Diese ionischen Säulenpaare wurden bekrönt von einem Gebälk mit einem gesprengten Segmentbogengiebel. Hierauf lag der Schalldeckel der Kanzel, während sich dahinter, fast als Fortsetzung der unteren Säulenstellungen, korinthische Säulen bis zum Gebälk an der Decke erhoben. Hinter diesen Säulen befand sich die Orgel auf einer Empore, deren Niveau unterhalb demjenigen der Emporen an den Längsseiten lag und die gleichzeitig als Zugang zur Kanzel diente.

Die Orgel selbst war 1712 bis 1714 von dem Orgelbauer Caspar Sperling aus Quedlinburg errichtet worden.⁷¹¹ Die Prospektgestaltung entstand in Verbindung mit Vorgaben des Baumeisters, die Schnitzereien an der Orgel fertigte von 1717-1719 der Bildhauer Johann Christian Schmied, der auch die Balustraden der Orgelempore gestaltete.⁷¹²

Der fünfteilige Orgelprospekt gliederte sich in einen Mittelteil mit erhöhtem Turm und zwei kleineren flachen Feldern sowie zwei äußere, weit heruntergezogene Pedaltürme. Alle drei Teile des mittleren Prospektbereichs schlossen nach unten hin ab durch ein gemeinsames, verkröpftes Gesims und wurden optisch eingefasst durch die beiden bis zum Gebälk der Decke reichenden Säulen vor der Orgel.⁷¹³ Dieses Gebälk bestimmte auch das gemeinsame Niveau der oberen Abschlussgesimse des Mittelturmes und der beiden Pedaltürme.

Der Schmuck des Orgelprospektes wiederholte sich auch an dem beschriebenen Aufbau dieser gesamten Installation.⁷¹⁴ Das Akanthuslaub, die Palmetten, Schabracken und Girlanden an den Schleierbrettern, den Ohren und an den

⁷¹¹ Herrmann 1998, S.25. Zu Caspar Sperling, ein geschätzter und geachteter Orgelbauer seiner Zeit, vgl. Haacke 1975 und Haacke/Jaehn 1985, S.47f, 105. Sperling musste bereits vier Jahre später eine Erweiterung der Disposition vornehmen. Im Rahmen dieser Erweiterung waren die vier Bälge der Orgel in eine Kammer im Erdgeschoß verlegt worden (Herrmann 1998, S.83, Anm.333).

⁷¹² Herrmann 1998, S.25 und Anm.68.

⁷¹³ Diese Situation ist vergleichbar mit derjenigen in der Schlosskapelle in Saalfeld. Vgl. Kapitel VI.5. dieser Arbeit.

⁷¹⁴ Abb.105.

Pfeifenfüßen fand sich wieder an den Postamenten, dem Kanzelkorb und dem Schalldeckel wie auch an der Balustrade der Orgelempore und der Kirchendecke. Ein besonderer Effekt ergab sich durch die rückwärtigen, beidseitig der Orgel an die Rückwand gestellten, kannelierten Pilaster. Diese waren Fortführung der kolossalen Säulenreihen im Kirchenraum und rahmten gleichermaßen den Orgelprospekt. Die Kanneluren rezipierten die Vertikalgliederung in der Struktur der Pfeifenfelder und Türme der Orgel.

Die beiden Trompetenengel auf den Ohren der Pedaltürme nahmen Bezug zum Figureschmuck des Altarbereichs. Der Kanzelkorb wurde getragen von einer zentralen Engelsgestalt, während ansonsten die figürlichen Darstellungen paarweise vor und auf den Doppelsäulen vertreten waren. Die Installation kulminierte in den beiden Tugenddarstellungen, die über der Orgel die Kartusche mit der Taube im Strahlenkranz rahmten.⁷¹⁵ Diese Kartusche musste als die eigentliche Bekrönung der Orgel erscheinen, deren Krongesimse ansonsten, abgesehen von denen der Flachfelder mit den Konsolgesichtern und Aufsätzen, schmucklos waren.

Die Tugenddarstellungen schufen darüber hinaus Bezug zum gegenüberliegenden Fürstenstand, indem sie ein Pendant bildeten zu dem ebenfalls auf der Höhe des Gebälks angebrachten fürstlichen Wappen, das von einem Hermelinmantel und ebenfalls von zwei Tugenden gesäumt und von einem Fürstenhut gerahmt wurde.⁷¹⁶ Ein weiterer Fürstenhut erschien als Bekrönung des mit Voluten, Rankenwerk und Engelsköpfen versehenen Aufbaues des Schalldeckels der Kanzel. Durch diese vorgelagerten Elemente, zu dem auch die beiden Säulen zählen, die den Prospekt unterteilen, wurde die Orgel erheblich in ihrem Erscheinungsbild reduziert und in den Hintergrund gerückt. Sie diente damit zwar immer noch als bekrönende Komponente der Installation im Chorbereich, wurde aber darin zu einem eher rahmenden Element zurückversetzt.

Der von Gottfried Heinrich Krohne projizierte Plan einer Kapelle für das Schloss Heidecksburg in **Rudolstadt** zeigt eine grundsätzlich andere Präsentation der Orgel

⁷¹⁵ Diese sind aufgrund der zur Verfügung stehenden Abbildungen nicht exakt zu identifizieren. Herrmann 1998, S.85 beschreibt diese als “zwei weibliche allegorische Figuren” sowie “zwei auf Postamenten stehende bärtige Männergestalten mit geöffneten Büchern [...], vermutlich zwei Apostel darstellend”. Eher zu identifizieren sind die beiden Tugenden auf dem Gebälk über der Orgel als Caritas und Fides.

⁷¹⁶ Hier waren es wohl die Darstellungen der Justitia und Prudentia.

im Sakralraum.⁷¹⁷ Eine Neuplanung für die Schlosskapelle war notwendig geworden, nachdem ein Brand 1735 Teile der Heidecksburg zerstört hatte.⁷¹⁸ Fürst Friedrich Anton beauftragte zunächst den Baumeister Johann Friedrich Knöffel, dann ab 1742 Krohne mit der Planung und Ausführung.⁷¹⁹ Waren einige Bereiche des Schlosses im Zuge des Neuaufbaues wieder errichtet worden, so kam der Plan der Schlosskapelle nie zur Ausführung.

Der Plan von Krohne für die Schlosskapelle zeigt einen Zentralraum, der in ein Rechteck - mit einer schräg verlaufenden Schmalseite - eingepasst wurde. Krohne löste dieses Problem, indem er einen halbrunden Gemeinderaum mit einem in konkaven und konvexen Schwüngen verlaufenden Altarraum verband. Bereits zuvor hatte Krohne einen ähnlichen Grundriss für die zukünftige Schlosskapelle ausgearbeitet, dort jedoch war der Gemeinderaum ebenfalls vollständig mit einer aus- und einschwingenden Empore versehen.⁷²⁰

In dieser Variante fügte er in den ellipsenähnlichen Gesamtraum eine umlaufende Empore ein, die im Gemeinderaum der halbrunden Form folgte. In diesem Bereich war sie mit Gestühl versehen. Der Altarraum wurde durch eine halbrunde Balustrade vom Gemeinderaum abgetrennt und besaß ein durch zwei Stufen erhöhtes Lese-pult. Die Kanzel befand sich an einem Pfeiler schräg vor dem freistehenden Altartisch. Unklar bleibt anhand dieses Grundrisses lediglich die Position des Fürstenstandes.

Die Orgel war eingebunden in den vorkragenden Mittelteil eines zweistöckigen, von Säulen getragenen und mit Arkadendurchgängen durchbrochenen Aufbaues. In dessen Untergeschoß, so wie es aus dem Plan von Krohne ersichtlich wird, sollte eine Altarwand eingestellt sein. Hinter dieser war ein freier Umgang. Ein verglaster Raum diente hier als Sakristei.

Der in konkaven und konvexen Schwüngen gestaltete, zweistöckig angelegte Prospekt war dreigeteilt und jeweils in der Höhe durch geschwungene Gesimse untergliedert. Die kleineren, äußeren Felder wurden von den zentralen Mittelfeldern durch säulenartige Lisenen geteilt. Das zur Mitte hin ansteigende Gehäuse betonte die Bedeutung der Mittelachse. Die Bekrönung des aufschwingenden, oberen Geschosses des Orgelprospektes ragte bis über das Gebälk des gesamten Aufbaues.

⁷¹⁷ Abb.106 und 107..

⁷¹⁸ Fleischer 1996, S. 75ff, Residenz Rudolstadt 1996, S.5.

⁷¹⁹ Zur Geschichte der Neubauplanung vgl. Möller 1956, S.122ff und Unbehaun 1993, S.40ff.

⁷²⁰ Abb. in Möller 1956, S.134, ebenfalls datiert auf das Jahr 1749.

IX.2. Orgelstandorte und Prospektgestaltung in Zentralräumen des 18. Jahrhunderts

Neue Grundrissformen zur Gestaltung der Sakralräume wie beispielsweise Quer- oder Zentralräume waren in der Geschichte des protestantischen Kirchenbaues zunehmend im ausgehenden 17. und vor allem im 18. Jahrhundert von Bedeutung.⁷²¹ Die architektonische Grundform muss jedoch immer auch in Zusammenhang gesehen werden mit der Ausgestaltung des Innenraumes hinsichtlich der Anordnung der Prinzipalstücke, des Fürstenstandes (sofern vorhanden) und des Gestühls.⁷²² So konnte auch die Anordnung der Orgel im Raum trotz ähnlicher Grundrissformen unterschiedlich ausfallen.

Die Stadtkirche zur “Gotteshilfe” in **Waltershausen**, errichtet 1719 bis 1723 durch den Baumeister Wolf Christoph Zorn von Plobsheim, basiert als Zentralbau auf einer Kreuzform.⁷²³ Acht Pfeiler mit vorgeblendeten Pilastern umschreiben einen ovalen Gemeinderaum und tragen die drei umlaufenden Emporen. Der Raum wird von einer flach gekuppelten Decke abgeschlossen. Im Osten befinden sich in einer Achse vertikal gestaffelt der Altar, die Kanzel und die Orgel. Der westliche Teil der Emporen war der fürstlichen Herrschaft vorbehalten, während die Nord- und Südemporen den höhergestellten städtischen Gottesdienstbesuchern zugeteilt waren.⁷²⁴

In Waltershausen wurde der Kanzelaltar vor die Emporen gesetzt. Der Kanzelkorb über dem Altarbild auf dem Niveau der ersten Empore ragt gleichsam als verkröpfte Emporenbrüstung hervor. Die Rückwand als Zugang zur Kanzel und der Schalldeckel mit seiner Volutenbekrönung schaffen die Verknüpfung zur Orgelempore. Diese ist im Gegensatz zu den übrigen Emporenbrüstungen als Balustrade gearbeitet und liegt etwas unterhalb des Niveaus des zweiten

⁷²¹ Vgl. Mai 1994, S.17ff. Mai 1969, S.135 nennt als maßgebende raumgestalterische Prinzipien des protestantischen Kirchenbaues im 18. Jahrhundert “Zentralisation, Symmetrie und Axialität”.und spricht gleichzeitig von einer“ wachsenden Beliebtheit reiner Zentralbauten und zentralisierender Querkirchen” und von einem “starken Willen zur Zentralisation”.

⁷²² Wex 1984, S.128ff.

⁷²³ Mai 1977, S.4ff und Földner 1996, S.70ff.

⁷²⁴ Kießling 1994, S.167.

Emporengeschosses. Hier ist zudem die einzige Stelle im Kirchenraum, an der die Emporenanlage unterbrochen ist.⁷²⁵

Die von Heinrich Gottfried Trost ab 1722 errichtete Orgel ist gegenüber dem Kanzelaltar zur Rückwand hin versetzt und in eine Nische eingestellt, die durch kolossale Pfeiler gerahmt wird.⁷²⁶ Ihre Mittelachse in der Fortsetzung von Altar und Kanzel wird betont durch die Dreistellung der Werke und die durchbrochenen Gesimse. Zusätzlich nehmen die äußeren Bogenfelder die Form des davor auf den Pfeilern liegenden Korbbogens auf und leiten ebenfalls hin zur Mittelachse der gesamten Installation.

Einer der bekanntesten Zentralräume in der Geschichte des protestantischen Kirchenbaues ist die 1726-1734 von George Bähr errichtete **Frauenkirche** in **Dresden**. Bereits im Vorfeld der Planung ab 1722 gab es verschiedene Entwürfe.⁷²⁷ Trotz unterschiedlicher Außenformen war allen Konzeptionen gemeinsam die Anlage mit umlaufenden, mehrstöckigen Emporen und die Ausscheidung eines Chorraumes.

Die Anordnung der Prinzipalstücke hingegen wurde mehrfach variiert.⁷²⁸ Im ersten Entwurf von 1722 waren Altar und Orgel in dem ausgeschiedenen Chorraum in einer Achse übereinander gestellt. Neben der zentralen Hauptorgel waren auch zwei seitliche Chororgeln vorgesehen. Die Kanzel sollte ebenfalls in der Mittelachse und in den Gemeinderaum hineinragend angeordnet werden. Ein anderer Entwurf von 1726 projektierte eine andersgeartete Konzeption: hier verblieb nur der Altar in dem nun gegenüber der ersten Variante verengten Chorraum. Die Kanzel rückte an den östlichen Eckpfeiler davor. Die Hauptorgel in der Mittelachse fiel weg, nur die beiden seitlich im Chor aufgestellten Orgeln waren vorhanden.

In der Ausführung war schließlich wieder auf die ursprüngliche Anordnung zurückgegriffen worden: Altar und Orgel wurden in eine Achse an die Rückwand des erhöhten Chorraumes gestellt, die Kanzel wurde in der Mittelachse vor dem Chor in

⁷²⁵ Wohl sollte ursprünglich die zweite Empore auch hier durchlaufen, musste aber aufgrund der Größe der Orgel abgesenkt werden (Mai 1977, S.9).

⁷²⁶ Abb.108. Vgl. die Besprechung der Gestaltung des Orgelprospektes im Kapitel VI.7. zur Orgel der Altenburger Schlosskapelle. Deshalb wird an dieser Stelle auf eine detaillierte Beschreibung verzichtet.

⁷²⁷ Abbildungen und Besprechung der Entwürfe bei Poscharsky 1963, S.262ff und Magirius 1995, S.114.

⁷²⁸ Magirius 1995, S.114.

den Gemeinderaum hineingerückt.⁷²⁹ Diese Diskussion zeigt, dass es nicht von vornherein nur eine Möglichkeit gegeben hatte, sondern dass durchaus für die Anordnung der Prinzipalstücke in Zusammenhang mit der Gestaltung des Kirchenraumes mehrere Varianten vorhanden waren. Eine axiale Stellung der Orgel über dem Altar im Chorbereich war demnach aber nicht von vornherein geplant gewesen.

Die Orgel von Gottfried Silbermann erhob sich auf einer eigenen Orgelbühne über dem Altaraufbau ungefähr in Höhe der zweiten Empore des Gemeinderaumes.⁷³⁰ Sie wurde gleichsam von den kolossalen Säulen des Altaraufbaues gestützt. Die baldachinartige Bekrönung des Aufbaues formte zugleich eine logenartige Erweiterung der Orgelempore im Spieltischbereich. Die Dreiteilung im Untergehäuse des von George Bähr konzipierten Orgelprospektes korrespondierte mit der unteren Altarzone. Die Nischen zu beiden Seiten des Pfeifenfeldes nahmen Bezug zu den Eingängen rechts und links des Altares.

Die Dreiteilung war im Orgelprospekt nach oben hin fortgesetzt worden durch die Ausbildung eines großen, turmähnlichen Mittelfeldes und zwei äußeren, vertikal schräg gegliederten Seitenfeldern. Die aus- und einschwingenden Felder wurden unterteilt durch Lisenen, die in Säulenform ausgebildet waren und somit das Motiv des Altaraufbaues aufnahmen und weiterführten. Die girlandenartigen Schleierbretter wiederholten die Verzierung der Bekrönung des Altaraufbaues, das ebenfalls am Schalldeckel der Kanzel erschien. Den Gemeinderaum hatte Bähr mit einer begehbaren Kuppel und darin eingefasst einer Laterne mit Umgang überwölbt, als Raum zur zusätzlichen Aufnahme von Zuhörern und vor allem auch zur Aufführung der Kirchenmusik.⁷³¹

Ein alternativer Entwurf für die Gestaltung von Altar und Orgel war 1733 von Johann Benjamin Thomae angefertigt worden.⁷³² Gegenüber der Prospektgestaltung der Silbermann-Orgel wirkt dieser jedoch wesentlich statischer. Zwar wurden die vertikalen Achsen, welche durch die Säulenstellungen im Altaraufbau vorgegeben

⁷²⁹ Abb.109. Die Kanzel am nördlichen Pfeiler des Chores wurde erst 1739 angebracht. Magirius 1995, S.122.

⁷³⁰ Abb.110. Eine detaillierte Beschreibung des Altaraufbaues und seiner Ausschmückung würde an dieser Stelle zu weit führen. Deshalb erfolgt hier eine Beschränkung auf einige wesentliche Details in Zusammenhang mit der Prospektgestaltung der Orgel. Zur Geschichte der Orgel vgl. John 1992.

⁷³¹ Magirius 1994, S.226, sowie das Kapitel VI.2. zur Situation der Orgel in der Weimarer Schlosskapelle.

⁷³² Abb.111. Vgl. Magirius 1995, S.117.

waren, am Orgelprospekt weitergeführt, doch trennte eine waagrechte, verkröpfte Emporenbrüstung den Altaraufbau und die Orgel. Allenfalls die in der Mittelachse vor der Brüstung angebrachte Strahlenglorie schuf eine Verknüpfung der beiden Prinzipalstücke. Thomaes Orgelprospekt war entsprechend der Gliederung des Altares ebenfalls durch Säulenstellungen in drei Segmente unterteilt, jedoch zusätzlich durch ein gerades, waagerechtes Gebälk in zwei Geschosse untergliedert. Lediglich im Obergeschoß leiteten zwei geschwungene Außenfelder zum bekrönten Mittelfeld über und lösten die vertikale und horizontale Gliederung auf.

Die Marienkirche in **Großenhain** war 1744 bis 1748 durch den Ratzimmermeister Johann Georg Schmidt als Schüler und Nachfolger George Bährs neu gestaltet worden. Sie wurde von einer längsrechteckigen, spätgotischen Hallenkirche durch Drehung der Achsen und Erweiterung in einen zentralisierenden, T-förmigen Kirchenraum umgeformt.⁷³³

Der Raum wird umzogen von hohen Arkaden, zwischen die drei übereinander liegende, umlaufende Emporen eingespannt sind. In der Mitte der Nordwand sind Altar, Kanzel und Orgel in einer Achse übereinander angeordnet. Dies ist einer der beiden Orte, an dem die ansonsten umlaufende Emporenanlage durchbrochen wird. Das Pendant hierzu bildet gegenüber die entsprechende Situation im Eingangsbereich. Dort ist nur die mittlere Empore durchlaufend, während das langbahnige Fenster aufgrund der Durchbrechung der obersten Emporenebene einen Gegenpol zur Orgelnische schafft.

Die Prinzipalstücke selbst waren erst weitaus später fertig gestellt worden, denn die Einweihung des Kanzelaltares fand 1756 statt, der Einbau der Orgel war erst 1778 beendet.⁷³⁴ Ein Entwurf des Baumeisters Schmidt von 1753 zeigt den Altarbereich.⁷³⁵ Der Aufbau ist entsprechend dem Triumphbogenmotiv durch Säulen auf hohen Postamenten gegliedert. Im zentralen Mittelteil sind Altar und, durch einen Rundbogendurchgang zu betreten, die Kanzel angeordnet. Eine Strahlengloriole und ein flachbogiger Giebel bekrönen den Mittelteil. Die beiden Seiten sind mit Nischen versehen, in die Reliefs und Statuen eingestellt wurden.⁷³⁶ Im unteren Bereich sind

⁷³³ Abb.112. Zur Marienkirche generell vgl. Mai 1963.

⁷³⁴ Bis zur Fertigstellung der großen Orgel war ein kleines Instrument mit 12 Stimmen gestiftet worden (Dähnert 1980, S.140).

⁷³⁵ Abb.114.

⁷³⁶ Eine genaue Beschreibung der Ausstattung und der Ikonographie geben Mai 1963, S.26ff und Poscharsky 1963, S.243f.

rundbogige Durchgänge vorhanden. Dieses Motiv ist in den Arkaden zu beiden Seiten des Kanzelaltars weitergeführt, in die verglaste Logen eingefügt sind.

Die Orgel ist in eine Nische eingestellt, die das umlaufende Gesims durchbricht und über dieses hinausragt. Fasst man die Dreiheit mit den seitlichen Logen zusammen, so findet sich auch hier in monumentaler Form das Triumphbogenmotiv mit der erhöhten Mittelzone wieder. In der ausgeführten Form wurde dieses Ensemble zusätzlich durch die Verwendung einer Balustrade zusammengefasst, die auf dem Plan nur im Mittelteil vorgesehen war. Dies kennzeichnet die zentrale Stellung des liturgischen Zentrums.

Der Orgelprospekt, so wie er auf dem Plan dargestellt ist, war zweigeschossig und jedes Geschoß dreiteilig in einen Mittelturm und zwei seitlichen Feldern untergliedert. Die Unterteilung erfolgte mit säulenähnlichen Lisenen. Das Gehäuse reicht bis unter das Gewölbe der Nische. Das Oberwerk wurde durch Voluten begrenzt, darunter rahmen harfenförmige, mit Pfeifen ausgefüllte Ohren das Hauptwerk. Auch im Untergehäuse war eine Dreiteilung vorgesehen mit dem Spieltischbereich in der Mitte und zwei seitlichen rundbogigen Füllungen, die wiederum das durchgängige, dreiteilige Arkadenmotiv aufnehmen.

Das schließlich 1777 bis 1778 von Johann Gottlieb Maurer aus Leipzig errichtete Instrument besitzt nicht mehr die vertikale Zweiteilung des Prospektes und damit die Kennzeichnung der Werke.⁷³⁷ Vielmehr ist der Prospekt horizontal vielgliedriger gestaltet. Auch füllt er in der Höhe die Nische nicht mehr aus, sondern reicht bis zu dem umlaufenden Gesims, das die Arkadenbögen begrenzt. Nur der erhöhte Mittelturm ragt darüber hinaus. Die Siebenteilung des Prospektes mit den Türmen, die von, zur Mitte hin doppelt angelegten Flachfeldern gerahmt werden, verlässt den dreiteiligen, an der übrigen Ausstattung angelehnten Prospekt der Ursprungsplanung.⁷³⁸

Eine andersgeartete Lösung in der Anordnung der Prinzipalstücke war in der 1751-1762 von den Baumeistern Sonnin und Prey errichteten **Hamburger St.**

⁷³⁷ Abb.113. Eine Beschreibung der großen Maurer-Orgel mit ursprünglich 30 Registern auf zwei Manualen und Pedal bei Dähnert 1980, S.140f.

⁷³⁸ Wurde die Altarwand ansonsten weitestgehend entsprechend dem Plan von Schmidt errichtet, so erhielt die Kanzel zusätzlich einen Schalldeckel, der ursprünglich auf der Zeichnung nicht vorgesehen war.

Michaeliskirche realisiert worden.⁷³⁹ Der auf einem kreuzförmigen Grundriss basierende Kirchenraum wurde von einer sich um die vier zentralen Pfeiler schwingenden Empore umspannt, die nur den Chorbereich aussparte. Ein Muldengewölbe verdeutlichte die Längsrichtung des Raumes und schuf die Verbindung von Chorraum und Orgeltribüne.

Der Altaraufbau auf der einen Seite und die Orgel gegenüber stellten die beiden Pole der Hauptachse dar. Beide Prinzipalstücke waren als Fortführung in Rundbogennischen eingestellt. Der Altar war eingefügt in eine apsidiale Nische zwischen zwei Chorpfeilern, während die Orgel gegenüber in einer Nische als Verlängerung des Deckengewölbes eingestellt worden war.⁷⁴⁰ Die Orgel wurde zudem auf einer eigenen Empore platziert, etwas erhöht über der darunter umlaufenden Hauptempore, so dass dadurch an dieser Stelle Platz für Gottesdienstbesucher erhalten blieb. Die Kanzel wurde, ähnlich der Situation in der Dresdener Frauenkirche, in den Gemeinderaum an einen Vierungspfeiler gestellt.

Die Orgel selbst war 1761-1769 von Johann Gottfried Hildebrand erbaut worden.⁷⁴¹ Ihre Prospektgestaltung wurde bestimmt von konkav schwingenden Feldern. Diese waren eingestellt zwischen zwei Pfeilern mit vorgeblendeten Kompositpilastern. An die Pfeiler schlossen sich jeweils zwei durch schräge Bänder unterteilte, einschwingende Felder an. Die beidseitig steil ansteigende und gleichzeitig konkav ausschwingende Mittelzone wurde bestimmt durch die zentrale, die Mittelachse markierende 32-Fuß-Principalbaßpfeife. Diese wurde durch Lisenen zu beiden Seiten gerahmt und dadurch von den Feldern separiert und zusätzlich betont. Zwei kleinere Felder schlossen darunter die Nische des Spieltisches ein. Die Brüstung der Orgelempore folgte diesem Verlauf.

Mit ihrer Prospektgestaltung nahm die Orgel das in der Kirche verwendete Formengut auf, das sich vor allem im Verlauf der Hauptempore manifestierte. Aber auch Bezüge zum zweistöckig gestalteten, sich nach oben hin verjüngenden und von Säulenstellungen gerahmten Altaraufbau wurden geschaffen. Während der Altar von

⁷³⁹ Habich 1991, auch Poscharsky 1963, S.261.

⁷⁴⁰ Abb.115.

⁷⁴¹ Seggermann 1987. Der Orgelprospekt, so wie er sich heute präsentiert, ist eine Rekonstruktion. Durch einen Brand waren 1906 weite Teile der Kirche, darunter auch die Hildebrandt-Orgel zerstört worden. Auch die von E. F. Walcker errichtete, 1912 eingeweihte Orgel erhielt eine an den Hildebrandtprospekt angelehnte Fassade. Doch auch dieses Werk wurde 1943-45 zerstört. Die heutige Orgel ist ein 1960-62 von Steinmeyer erstelltes Instrument. Wenngleich der heutige Orgelprospekt entsprechend dem Original rekonstruiert worden war, so sind doch Details unterschiedlich interpretiert. In dieser Besprechung wird deshalb eine Aufnahme mit dem originalen Hildebrandt-Prospekt zugrunde gelegt.

einer alles überstrahlenden Glorie bekrönt wurde, war auf der Orgel im Scheitelpunkt über dem Gesims der zentralen Mittelpfeife ein Porträt angebracht.

X. Die Gestaltung von Orgelprospekten in städtischen und ländlichen Bereichen Thüringens

Betrachtet man den Orgelbau des 17. und 18. Jahrhunderts in Thüringen, so sind es, viel mehr als die eher kleineren Instrumente der Schlosskapellen, vor allem die großen Orgelwerke der städtischen Pfarrkirchen, die für den Orgelbau in jenem Zeitraum prägend waren. Die Größe des Instrumentes steht grundsätzlich in Zusammenhang mit der Größe des Sakralraumes. So liegt es nahe, dass für die Schlosskapellen eher kleine bis mittlere Instrumente gebaut wurden, während für die großen Räume der, für eine weitaus größere Zahl von Kirchenbesuchern konzipierten, städtischen Kirchengebäude entsprechend größere Orgelwerke realisiert worden waren. In ihrer Ausschmückung standen die Instrumente der Stadtkirchen, manchmal sogar derjenigen im ländlichen Bereich, den Orgeln der Schlosskapellen nicht nach. Im Unterschied zu diesen wirken jedoch gerade die Instrumente insbesondere in den mittelalterlich geprägten Stadtkirchen eher als solitäre Ausstattungsstücke.

Beispielhaft steht hier die Orgel in der Stadt- und **Stiftskirche in Römhild**, 1680 bis 1682 von dem Gothaer Hoforgelbauer Johann Moritz Weiße errichtet, nahezu zeitgleich zur Errichtung der Orgel in der Schlosskapelle der Glücksburg.⁷⁴²

Das von dem Römhilder Tischler Esaias Sterzing gebaute Gehäuse entspricht der Konzeption des mit zwei Manualwerken und Pedal ausgestatteten Instrumentes. Eher ungewöhnlich für die mitteldeutsche Anlage im ausgehenden 17. Jahrhundert ist hier die Ausbildung eines Rückpositives in der Brüstung der Orgelempore über dem Eingangsbereich.⁷⁴³ Dieses wiederholt die fünfteilige Anordnung des Hauptwerkes, nur dass hier anstatt des polygonal ausgebildeten Mittelturmes und den ausgerundeten Seitentürmen seitliche Spitztürme und ein rundes Mittelfeld vorhanden sind. Das bekrönende Gesims der Seitentürme wird an beiden Werken über den Gesimsen der kleinen Zwischenfelder bis zum Mittelturn fortgeführt. Im Hauptwerk überhöht ein nochmal über diesem Niveau verlaufendes Gesims diese Anordnung und verknüpft so die Harfenfelder des Pedals mit dem zentralen Mittelturn.

⁷⁴² Abb.116. Geschichte und aktuelle Disposition der Orgel in Haupt 1995, S.112f.

⁷⁴³ Dähnert 1967, S.52.

Aufwendig und vielfältig ist der am Orgelprospekt verwendete Schmuck. Auffällig sind zunächst die, als gedrehte Säulen ausgebildeten Lisenen am Hauptwerk und Rückpositiv. Auch hier sind, wie in den Großformen, feine Unterschiede in der Anordnung erkennbar. Am Hauptwerk werden damit die beiden Seitentürme gerahmt, während sie am Rückpositiv den Mittelturm begrenzen und durch ihr Vorhandensein außen an den Seitentürme insgesamt das Rückpositiv einbinden.

Auch die anderen Lisenen an der Orgel, wie überhaupt die Schleierbretter, Gesimse und Ohren des Hauptgehäuses und Rückpositives sind mit vielfältigen Verzierungen - Palmetten, Fruchtgehängen und auch figürlichen Darstellungen in Form von Engelsköpfen - geschmückt. Besondere Erwähnung verdienen die Engelsdarstellungen auf den Gesimsen der Außentürme und die Figur des Königs David auf dem Mittelturm des Rückpositives. Übertagt wird das gesamte Orgelwerk aber an höchster Stelle von dem herrschaftlichen Wappen auf dem Mittelturm des Hauptwerkes.

Herrschaftliche Zeichen gerade auch an Orgelinstrumenten in städtischen Sakralräumen waren nicht selten. War es doch nicht zuletzt der Landesherr als Oberhaupt der Kirche seines Territoriums, der über das Konsistorium den Bau einer Orgel genehmigte und so Entscheidungsgewalt hatte. Dazu war das herrschaftliche Wappen Zeichen seiner Präsenz an prägnanter Stelle, so dass der Herrscher immer auch zugleich teilhatte an der Prächtigkeit des Orgelwerks.

Dies kann beispielhaft in Zusammenhang mit der Orgel in der **Saalfelder Johanniskirche** aufgezeigt werden.⁷⁴⁴ Sie war 1708-1714 als dreimanualiges Instrument mit insgesamt 30 Registern von dem Saalfelder Orgelbauer Johann Georg Fincke (1680-1749) errichtet worden, das Gehäuse stammt aus der Werkstatt des Hofbildhauers Johann Georg Ziegenspeck.⁷⁴⁵ Über dem dreiteiligen Hauptwerk erhebt sich im Prospekt das ebenfalls dreiteilige Oberwerk, flankiert von den beiden großen Pedaltürmen. Lisenen und Schleierbretter sind mit floraler Ornamentik und Akanthuslaub geschmückt, auf den Gesimsen visualisieren musizierende Engel das himmlische Orchester. Dies wird in schriftlicher Form in den Kartuschen auf den Pedaltürmen wiedergegeben. In der Mittelachse der Orgel, jeweils auf den

⁷⁴⁴ Abb.117.

⁷⁴⁵ Zur Geschichte der als dreimanualiges Werk (Brust-, Haupt- und Oberwerk, das Brustwerk befindet sich unterhalb des Kranzgesimses) konzipierten Orgel der Saalfelder Johanniskirche und zu Leben und Werk Finckes vgl. Sterzik 1999, auch Haupt 1995, S.57.

Mitteltürmen, sind in bezeichnender Weise die beiden relevanten Wappen angeordnet. Auf dem Hauptwerk befindet sich das Wappen der Stadt mit dem Motiv der Saalfelder Fische, darüber (!), an höchster Stelle, das herrschaftliche sächsische Wappen.

Werke eines Meisters konnten entsprechend dem Auftraggeber und Raum differieren. Der Coburger Orgelbauer Johann Albrecht (gest. 1719), der 1697/98 die Orgel der Kapelle des Schlosses Ehrenburg in Coburg gebaut hatte, errichtete 1703-1707 das Instrument in der **St.-Johannis-Kirche in Schleusingen**.⁷⁴⁶ Die ursprünglich als zweimanualiges Werk mit 24 Registern konzipierte Orgel präsentiert sich mit einer aufwendigen Prospektgestaltung, die sich weniger in der architektonischen Gliederung als vielmehr in der Ausschmückung niederschlug. Die Orgelanlage ist klar in die beiden fünfteiligen, identisch strukturierten, zentralen Manualwerke gegliedert, gerahmt von den beiden hohen, auf dem Niveau des Oberwerkes abschließenden Pedaltürmen. Der Schmuck besteht, abgesehen von den beiden Trompetenengeln über den Seitentürmen des Hauptwerkes, ausschließlich aus floraler Ornamentik. Diese findet sich nicht nur an den Lisenen und Schleierbrettern, auch die Verblendungen der Pfeifenstöcke und Bekrönungen der Kranzgesimse im Pedal und im Mittelturm des Oberwerkes sind damit versehen.

Durch Christoph Junge aus Schweidnitz/Lausitz, der Lehrwerkstatt Albrechts, wurde 1678-1681 die Orgel der Stadtkirche **St. Trinitatis in Sondershausen** errichtet.⁷⁴⁷ Das ursprünglich ebenfalls zweimanualige und mit 28 Registern ausgestattete Instrument besitzt, obwohl zeitlich früher, gegenüber dem streng klassischen Prospektaufbau der Schleusinger Albrecht-Orgel eine andersgeartete Anordnung. Das Hauptwerk ist zwar wieder durch einen fünfteiligen Aufbau gegliedert, die seitlichen Spitztürme und die anschließenden Felder sind jedoch unter einem jeweils durchgehenden Gesims zusammengefasst, an das sich auf demselben Niveau nach außen hin dasjenige der Pedaltürme anschließt. Dadurch wird eine einheitliche, durchgehende Linie gebildet, welche die Orgel nach oben abschließt und nur durch den Mittelturm durchbrochen wird.

Demgegenüber ist das darunter angeordnete Brustwerk nicht plastisch ausgebildet und nur an den beidseitig angeordneten Feldern zu erkennen. In der Mitte, über dem

⁷⁴⁶ Abb.118. Zu Leben und Werk Albrechts vgl. Fischer/Wohnhaas 1994, S.13f. Demzufolge war Albrecht ein Schüler von Christoph Junge, Lausitz und wirkte vorübergehend auch in Römhild. Zur Orgel in der St. Johannis Kirche in Schleusingen vgl. Sterzik 2000, S.58f.

⁷⁴⁷ Abb.119. Zur Geschichte der Orgel in der Sondershäuser Stadtkirche vgl. Goldhardt 1997.

Spieltisch befindet sich vor einer Füllung eine als Palmbaum ausgearbeitete, säulenähnliche Konstruktion, dessen Blätter gleichsam als Konsole den Mittelturm des Hauptwerks stützen. Als plastische Umsetzung des Kirchenpatronates spannen sich an oberster Stelle vom Mittelturm nach außen hin zwei Girlanden, die als Schenkel des Dreiecks zusammen mit dem Kranzgesims als Basis den Trinitätsgedanken verdeutlichen. Aufwendige, mit Fruchtgehängen ausgestattete Schmuckapplikationen verzieren zusätzlich den Orgelprospekt.

Nahezu zeitgleich baute Georg Christoph Sterzing (gest. 1717) aus Ohrdruf die große Orgel für die **Georgenkirche in Eisenach**.⁷⁴⁸ Für dieses 1696 bis 1707 errichtete Werk mit 52 Registern auf vier Manualen und Pedal siedelte Sterzing nach Eisenach über. Auffallend ist an diesem Instrument die Aufgabe des Werkprinzips, so dass hier der Prospekt nicht die innere Werkaufteilung wiedergibt.

Der Prospekt ist insgesamt sehr flächig gehalten, die einzelnen Türme und Felder sind nur flach gewölbt. Die breiten, tief heruntergezogenen Pedaltürme rahmen einen Mittelteil, dessen äußere Felder gegenüber dem zentralen dreiteiligen Bereich nochmals tiefer liegen. Gegenüber dem nach oben abschließenden Krongesims, das sich auf einem nahezu einheitlichen Niveau bewegt, ergibt sich so zur Mitte hin eine Staffelung von unten nach oben. Gleichzeitig wird der gesamte fünfteilige Mittelbereich durch ein einheitliches Gesims nach unten hin abgeschlossen, das zudem einen kleineren, breitgezogenen, dreigliedrigen Bereich mit einem ausgedehnten Mittelfeld einschließt.

Um 1702, also offenbar innerhalb des Erbauungszeitraumes der Eisenacher Orgel, erstellte derselbe Orgelbauer Sterzing eine Orgel für die katholische **St. Petrikirche in Erfurt**.⁷⁴⁹ Gegenüber dem Instrument in Eisenach entspricht diese zweimanualige Orgel in ihrer architektonischen Gliederung der Aufteilung nach Werken. Ähnlich wie in der Georgenkirche sind hier breite, flachgewölbte Pedaltürme vorhanden, im Mittelbereich ist über dem kleinen fünfteiligen Brustwerk das Hauptwerk angelegt. Dieses weicht insofern vom klassischen Schema ab, als dass die kleineren Außentürme und die Flachfelder vertauscht wurden, so dass Felder und Türme treppenförmig ansteigen. Breite, pilasterähnliche und mit Troddeln geschmückte Lisenen trennen die Pedaltürme vom Mittelbereich, darüber hinaus dekorieren Putti und Akanthuslaub die Orgel.

⁷⁴⁸ Abb.120. Sterzik 2000, S.48f.

⁷⁴⁹ Abb.121. Haupt 1998, S.20f, auch Sterzik 2000, S.50. Nach der Säkularisation des Klosters auf dem Petersberg wurde die Orgel 1811 nach Büßleben versetzt.

Eine andersgeartete, treppenförmige Anlage stellt die 1699 bis 1703 von Johann Friedrich Wender (1655-1729) aus Mühlhausen errichtete, zweimanualige, mit insgesamt 21 Registern versehene Orgel in der **Neuen Kirche in Arnstadt** dar.⁷⁵⁰ Diese Anordnung der Türme war durch den Standort der Orgel in der Kirche vorgegeben, auf der dritten Empore direkt unterhalb des Tonnengewölbes. Die Abstufung wurde erreicht durch ein klassisches fünfteiliges Ober- oder Hauptwerk, dessen runder Mittelturm die beiden spitzen Außentürme um die Höhe des Krongesimses überragt. Die Gesimse der seitlichen Pedaltürme liegen nochmal unterhalb des Niveaus der Hauptwerkstürme. Zusätzlich wurden außen an den Pedaltürmen der Wender-Orgel schmale Felder angebaut, die jedoch mit denselben breiten Abschlußgesimsen der Türme versehen sind, so dass diese nochmals den abgetrepten Effekt des Prospektes verstärken. Die Gesimse dieser schmalen, äußeren Felder liegen wiederum auf der Höhe der Flachfelder des Hauptwerkes. Unter diesem Niveau sind schließlich die Gesimse von den innen an die Pedaltürme anschließenden Feldern angeordnet, so dass sich auch innerhalb der Felder der nach außen hin absteigende Effekt wiederholt. Die unterhalb des Hauptwerkes jeweils zu beiden Seiten erscheinende, dreiteilig gegliederte Prospektgestaltung des Brustwerkes spielt hierbei eher eine untergeordnete Rolle.

Die Orgel der **Augustinerkirche in Gotha** wurde 1690 von Johann Heinrich Wedemann (um 1630 - 1694) gebaut.⁷⁵¹ Die Prospektgestaltung dieses ebenfalls zweimanualigen Instrumentes mit ehemals 24 Registern ist bestimmt von dem fünfteiligen Hauptwerk mit einem höheren Mittelrundturm und den beiden niederen, äußeren Spitztürmen, das gerahmt wird von den beiden weit heruntergezogenen Pedaltürmen. Unter dem Hauptwerk ist das Brustwerk angeordnet, welches durch die beiden Felder zu beiden Seiten des Spieltisches erkennbar ist. Nach unten hin schließen die Pedaltürme und die Felder des Brustwerks auf gleicher Höhe ab. Das Niveau der oberen Turmgesimse ist gestaffelt: die Gesimse der Pedaltürme schließen

⁷⁵⁰ Abb.122. Preller 2000. Die Orgel war zwischenzeitlich durch den Umbau der Emporenanlage in der Kirche tiefer gesetzt worden. Im Zuge ihrer jüngst abgeschlossenen Restaurierung wurde die ursprüngliche Emporensituation wiederhergestellt und die Orgel an ihren alten Standort zurückversetzt. Zu Johann Friedrich Wender vgl. Fischer/Wohnhaas 1994, S.464.

⁷⁵¹ Abb.123. Fischer/Wohnhaas 1994, S.451, Sterzik 2000, S.56 sowie Trinkaus 1981, S.306f. Demnach war Wedemann zuerst Hoforgelbauer in Kassel und ließ sich dann in Meiningen nieder. Inwieweit der Gothaer Orgelbauer Johann Arnold Wedemann (gest. 1715) an der Orgel der Augustinerkirche beteiligt war, ist noch ungeklärt. Von ihrer Prospektgliederung ist die Orgel nahezu identisch mit dem 1694 von demselben Orgelbauer errichteten Instrument in der St. Georg Kirche in Schmalkalden.

über denjenigen der Spitztürme des Hauptwerks an, während der runde Mittelturm die Pedaltürme überragt.

Nicolaus Seeber (1680-1739), Orgelbauer in Römhild und Organist an der dortigen Stadtkirche errichtete 1718-1720 die Orgel in **Haina**.⁷⁵² An diesem Instrument mit ursprünglich 17 Registern, verteilt auf zwei Manuale und Pedal, setzte Seeber folierte Holzpfeifen in die Harfenfelder des Pedales, welche er seitlich des zentralen fünfteiligen Hauptwerkes anordnete. Neben den Pedalfeldern finden sich noch zusätzlich jeweils zwei ein- und ausschwingende Pfeifenfelder unter und über einem gemeinsamen Gesims. Die Harfenfelder leiten dadurch von dem Niveau des Mittelturmes ab zu jenen Seitenfeldern. Gleichzeitig rahmen sie nach unten hin den Spielschrank. Trompetenengel sowie die Figuren Davids mit der Harfe und einer Violine sind auf den Gesimsen angeordnet.

Ebenfalls folierte Holzpfeifen in den Pedalfeldern besitzt die Orgel in **Bettenhausen**.⁷⁵³ Das mit zwei Manualen, Pedal und ursprünglich 17 Registern ausgestattete Instrument wurde 1747 von Johann Ernst Döring (1704-1787) aus Ostheim/Rhön gebaut, der zeitweise mit Seeber zusammenarbeitete.⁷⁵⁴ An diesem Orgelprospekt wurde ein andersartiger Aufbau praktiziert. Im Zentrum befindet sich das Hauptwerk, im Prospekt mit zwei kleineren Rundtürmen und zwei höheren Spitztürmen vertreten. Darüber ist das dreiteilige Positiv angeordnet mit einem hohen Spitzturm und zwei kleineren Flachfeldern, deren Gesimsniveau die Harfenfelder des Pedals aufnehmen und ableiten. Anstatt eines Mittelturmes befinden sich in der zentralen Mittelachse des Hauptwerkes Kartuschen mit Inschriften sowie ein Zimbelstern. Auf den Spitz- und Rundtürmen sind jeweils Musikantenengel postiert. Während Schleierbretter und Ohren mit Akanthuslaub versehen sind, ist das bekrönende Gesims mit Rocailleornamentik besetzt.

Wie an der Seeber-Orgel in Haina besitzt auch die Orgel in **Wandersleben** außen an den Pedaltürmen noch kleinere, angefügte, hier jedoch harfenförmige Felder.⁷⁵⁵ Diese Orgel wurde 1724 von Johann Georg Schröter (1683-1748) aus Erfurt mit zwei Manualen, Pedal und 22 Registern gebaut.⁷⁵⁶ Ihr Prospekt ist nach Werken klar

⁷⁵² Abb.124. Haupt 1995, S.118. Haina liegt in der Nähe von Römhild. Zu Seeber vgl. Sterzik 1996, S.40, Sterzik 2000, S. 57 sowie Schmidt 1997, S.115ff.

⁷⁵³ Abb.125.

⁷⁵⁴ Zur Geschichte der Orgel vgl. Schindler 1994 und Haupt 1995, S.122f., zu Döring vgl. Fischer/Wohnhaas 1994, S.68f.

⁷⁵⁵ Abb.126.

⁷⁵⁶ Haupt 1998, S.24f. sowie Sterzik 2000, S.67ff.

gegliedert: Hauptwerk und Positiv sind übereinander angeordnet und augenfällig voneinander getrennt. Beide besitzen einen fünfteiligen Aufbau, unterscheiden sich jedoch in der Ausformung der Türme: während unten ein polygonaler Mittelturm und kleinere Spitztürme vorhanden sind, wurde oben der Mittelturm spitzförmig und die Seitentürme rund gestaltet. Musikantenengel besetzen die Gesimse des ansonsten durch Akanthus und Palmetten geschmückten Prospektes.

Ein Schüler von Schröter war der Orgelbauer Franciscus Volckland (1696-1779).⁷⁵⁷ Volckland wirkte ebenfalls von Erfurt aus. Von ihm ist der Prospekt der Orgel in der ehemals katholischen **Erfurter Cruciskirche** von 1737 erhalten.⁷⁵⁸ Dieses Instrument besaß ursprünglich zwei Manuale und Pedal mit insgesamt 27 Registern. Auch hier wurden Hauptwerk und Brustwerk deutlich sichtbar getrennt voneinander angeordnet. Die seitlichen Pedaltürme rahmen die Manualwerke, erreichen hier in der Höhe nahezu den Mittelturm, der diese kaum merklich überragt. Variiert wurde jeweils der fünfteilige Prospektaufbau der Manualwerke. Seitlich der beiden runden Mitteltürme wurden im Brustwerk Flachfelder, im Hauptwerk darüber aber kleine Rundtürme gesetzt. Anstatt der sonst üblicherweise folgenden Außentürme schließen sich hier nun Pfeifenfelder an, die nach außen zu den Pedaltürmen schwingen.

Diese Gestaltungsmerkmale wurden in der ebenfalls von Volckland stammenden, 1750 fertiggestellten Orgel in **Elxleben** weitergeführt.⁷⁵⁹ Das mit 28 Registern, verteilt auf zwei Manuale und Pedal, ausgestattete Instrument besitzt zwar wieder die Aufteilung der beiden Manualwerke im Prospekt übereinander, jedoch erhielt nur oben das Hauptwerk einen Mittelturm. In die zentrale Mittelachse wurden darunter ein Putto und eine Kartusche eingestellt. Zugleich taucht auch hier wieder das Motiv der ausschwingenden Außenfelder auf. Volckland bildete an diesem Instrument im Bereich des Pedals keine Türme aus, sondern ersetzte diese zu beiden Seiten durch aus- und einschwingende Felder. Dazwischen wurde noch zusätzlich jeweils ein kleines Türmchen mit einem eigenen Gesims eingeschoben, darüber ein kleines Flachfeld angeordnet, das jedoch von dem Pedalgessims teilweise überlagert wird. Insgesamt ergibt sich durch die Eliminierung von Türmen eine eher flächigere Prospektgestaltung, die jedoch durch die vielfältigen vor- und zurückspringenden Gesimse auf unterschiedlichen Höhen durchbrochen wird.

⁷⁵⁷ Brück 1999.

⁷⁵⁸ Abb.127. Sterzik 1996, S.31f sowie Haupt 1998, S.29.

⁷⁵⁹ Abb.128. Haupt 1998, S.30f sowie Sterzik 1996, S.33f.

Die 1745/46 in der Kirche von **Effelder** errichtete Orgel stammt von Johann Christian Dotzauer (1696-1773) aus Hildburghausen.⁷⁶⁰ Wohl aus Gründen räumlicher Enge bzw. zu geringer Höhe verließ Dotzauer bei diesem zweimanualigen, mit ursprünglich 15 Registern versehenen Instrument die übliche Anordnung der Werke übereinander, sondern platzierte diese in der Orgel hintereinander. Dadurch ergab sich für den Prospektaufbau eine einfache, fünfteilige Gliederung, die gleichwohl aber das herkömmliche Schema verlässt. Ein flach gerundeter, breiter Mittelturm wird flankiert von zwei kleinen Spitztürmchen. Nach außen hin wird der Prospekt abgeschlossen von zwei halbrunden etwas höheren, nach außen schwingenden Türmen.

Eine gänzlich andere Prospektgestaltung unternahm der Gothaer Orgelbauer Johann Christoph Thielemann (1682-1755) bei der 1728 bis 1731 errichteten Orgel in **Gräfenhain**.⁷⁶¹ Das schlanke, hohe Instrument wurde mit zwei Manualen und Pedal ausgestattet und besaß ursprünglich 21 Register. Thielemann verlegte das Brustwerk in das Untergehäuse, das Pedal tritt im Prospekt nicht in Erscheinung. Gleichwohl besitzt das Hauptwerk die herkömmliche Aufteilung: in der Mitte befindet sich in Gräfenhain ein hoher Spitzturm, außen jeweils ein niederer Rundturm, getrennt von zwei kleineren Flachfeldern. Über diesen befinden sich zwei Zimbelsterne, der ansonsten eher sparsam eingesetzte, aus Rankenwerk bestehende Schmuck beschränkt sich auf die Schleierbretter und die Ohren.⁷⁶² Über den Außentürmen wurden zwei Trompetenengel gesetzt, über dem Mittelturm prangt das sächsische Wappen. Auffallend sind die längsovalen Pfeifenfelder des Unter- oder Brustwerkes, deren äußere vertikal, jenes in der Mitte aber, über dem Spielschrank, horizontal angeordnet ist.

Bereits in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts reicht die Orgel in **der Marienkirche in Suhl**.⁷⁶³ Sie wurde 1757 bis 1762 von den Gebrüdern Wagner aus Schmiedefeld errichtet und besaß ursprünglich zwei Manuale und Pedal mit

⁷⁶⁰ Abb.129. Zu Dotzauer vgl. Sterzik 1996, S.40ff. Dotzauer war Schüler von Volckland. Zur Orgel in Effelder vgl. Sterzik 1996, S.46f sowie Haupt 1995, S.119.

⁷⁶¹ Abb.130. Zu Thielemann, der auch ab 1735 Hoforgelmacher in Gotha war, vgl. Ernst 1983, S.16ff und Kapitel VI.8., zur Geschichte der Orgel in Gräfenhain vgl. Kutter 1983, S.23ff sowie Haupt 1998, S.28.

⁷⁶² Wohl erst 1740 wurde der ornamentale und figürliche Schmuck durch den Gothaer Bildhauer Graff angefertigt. Vgl. Ernst 1983, S.17.

⁷⁶³ Abb.131.

insgesamt 30 Registern.⁷⁶⁴ Der Prospekt hinter bzw. über dem Kanzelaltar besitzt keine Türme, sondern ist untergliedert in verschiedenartig aus- und einschwingende Felder. Anstatt eines hohen Mittelturmes ist hier in Suhl gerade an der niedrigsten Stelle des Prospektes das Gesims durchbrochen. Die flachen Felder steigen nach außen hin an und werden jeweils in der dritten Position unterteilt, so dass trotzdem noch ein insgesamt fünfteiliger Manualbereich im Prospekt erkennbar bleibt. Die großen ausschwingenden und mit einem volutenähnlichen Gesims versehenen Pedalfelder lassen noch die überkommene Werkanordnung ahnen. Die Gehäusefront ist mit als Pilaster geschmückten Lisenen und Rocailleornamentik versehen. Von Putti gehaltene Wappenkartuschen und Vasen rahmen den Orgelprospekt zusätzlich ein.

Die vorgestellten Orgelprospekte zeigen insgesamt, wie sehr die einzelne Gestaltung innerhalb eines bestimmten Zeitraumes variieren kann. Eines ist jedoch allen hier aufgeführten Instrumenten gemeinsam: abgesehen von der architektonischen Gliederung der Prospekte sind alle Orgeln reich und prächtig mit ornamentalem, floralem und figürlichem Schmuck ausgestattet. Dies deutet darauf hin, dass die Orgeln immer auch als wertvolle, kostbare und repräsentative Ausstattungstücke angesehen worden sind.

⁷⁶⁴ Johann Michael und Johann Christoph Wagner. Zu den Gebrüder Wagner vgl. Sterzik 1998, zur Geschichte der Orgel der Marienkirche in Suhl vgl. Sterzik 1998, S.89f sowie Haupt1995, S.125f.

XI. Hoforgelbauer und Privilegium exclusivum. Beziehungen des Orgelbauers zum Fürstenhof

In der frühen Neuzeit waren Orgelbauer, wie andere Handwerker auch, in der Ausübung ihres Metiers stark abhängig von dem jeweiligen Landesfürsten. Durch dessen Rolle als oberster politischer Landesherr und oberster Kirchenherr vereinte er die zentralen Machtpositionen in Personalunion. Der Landesherr konnte den Orgelbauer als Künstler und Handwerker fördern, tolerieren oder ihm die Ausübung seiner Tätigkeit in dessen Territorium verbieten. Dies schuf eine erhebliche Abhängigkeit gegenüber der Gunst des Fürsten. Zur besonderen Förderung seiner Arbeit gab es für den Orgelbauer die Möglichkeit einer Anstellung als Hoforgelbauer für die Tätigkeit am Hofe selbst oder die Erlangung eines Privilegium exclusivum für eine Vorrangstellung im Fürstentum.

Für die Unterhaltung der Orgel in der Schlosskapelle, der Wartung, Stimmung und Reparatur, musste immer auch ein Orgelbauer verdungen werden. So wurde beispielsweise der Orgelbauer Severin Holbeck aus Zwickau 1689 in einem Vertrag auf dem Friedenstein in Gotha verpflichtet,

“das ganze Orgelwerck in der Schloßkirche, wie auch das Positiv im Taffelgemach, soviel vor Zeit etwa daran wandelbar seyn möchte, nicht allhier förderlichst rectificiren, und in guten richtigen standt zuversetzen, sondern auch dieselben, was die Stimmungen, Clavire, Scheren, Ventile, Windtladen und Bälge betrifft, so viel an ihne darinnen zuerhalten, die Defecten, so ihm von dem HoffOrganisten angegeben worden, zu corrigiren, das ganze Orgelwerck wohl auszusäubern, das PfeiffenWerck und Register, darauf Schnarrwercke weg und rein außzustimmen”.⁷⁶⁵

Holbeck sollte für diese Tätigkeiten regelmäßig zweimal im Jahr, an Ostern und zu Michaelis, nach Gotha reisen, ansonsten aber erscheinen, so oft er dazu aufgefordert werde. Größere Reparaturen mussten der Kammer zur Beschaffung der benötigten Materialien angezeigt werden und wurden auf Kosten des Herzogs beseitigt. Holbeck erhielt für seine Arbeit eine Grundentlohnung von 25 Talern im Jahr.

⁷⁶⁵ ThStA Altenburg, Dom. Fid. Kom. F V 7a, fol.22f. Im Vertrag für die Errichtung der Orgel der Schlosskapelle auf dem Friedenstein von 1692 war gleichzeitig auch die bereits erfolgte Lieferung eines doppelten Clavichords erwähnt worden. Vgl. auch Kapitel VI.6.

In Altenburg war der Orgelbauer Christoph Donat in dem 1665 geschlossenen Vertrag verpflichtet worden, zusätzlich zu der Orgel in der Schlosskapelle sowie den im Schloss befindlichen kleineren Orgeln, “sowohl das Regal wie auch das zum Taffel dienst angeschaffte Tisch Positiv” und auch alle anderen, sich in herrschaftlichem Besitz befindlichen, besaiteten Tasteninstrumente zu pflegen:

“Nicht weniger fleiß soll und will derselbe auch bey denen, Seinen fürstl. Durchl. zustehenden Clavicymbeln, duppelten, und einfachen Espinetten, und Clavichorden anwenden, dieselbe, wenn es begehrt wird, bekielen, und uff seine costen beseiten, auch die Claviere und Tangenten [...] conserviren”.⁷⁶⁶

Donat sollte in Altenburg zu Pfingsten und an Martini erscheinen und erhielt, wie Holbeck über 20 Jahre später, ebenfalls 25 Taler Entlohnung.⁷⁶⁷

Zusätzlich zu den Instrumenten am Hofe konnte der Vertrag auch auf die Pflege der Orgeln des ganzen Landes ausgedehnt sein. Dies musste dem Orgelbauer noch sehr viel lukrativer erscheinen. So beinhaltete der Kontrakt mit Gottfried Heinrich Trost vom 22. September 1723 “die Aufsicht über das auf dem hiesigen Schloße, in der Hoff-Kirche befindliche, so wohl auch sämtl. in unserem Fürstenthum Altenburg beides in Städten und Dorffschafften vorhandene OrgelWercke”.⁷⁶⁸ Die Arbeit bezog sich hier nicht nur auf die Wartung und Stimmung, sondern schloss in gewissen Abständen eine Visitation aller Orgeln mit ein.⁷⁶⁹

Die Kombination der Pflege der Instrumente der Residenz und der Orgeln im Herzogtum war jedoch nicht immer selbstverständlich. So bat 1735 der “Hof-Orgelmacher” Christoph Thielemann in Gotha neben einer Erhöhung der Besoldung auch um “ein privilegium auf hiesige Lande wieder die pfusch- und betrügerey in seiner Profession”, dem schließlich von Herzog Friedrich II. entsprochen wurde.⁷⁷⁰

Bereits 1662 hatte Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha mit dem Orgelbauer Johann Moritz Weiße eine jährliche Visitation aller Orgeln seines Territoriums vertraglich vereinbart.⁷⁷¹ Ein Bericht an den Herzog über den Zustand der jeweiligen

⁷⁶⁶ ThStA Altenburg, Dom. Fid. Kom. F V 7a, fol.1f.

⁷⁶⁷ ThStA Altenburg, Dom. Fid. Kom. F V 7a, fol.1R.

⁷⁶⁸ LKA Eisenach, Ephorie Altenburg Ost, Allg. 154, fol.1.

⁷⁶⁹ “auch die sämtlichen Orgeln Unsers Fürstenthums zu gewissen Zeiten visitiren [...] und wo ein oder ander neues Werck anzurichten ist, daßelbig verfertigen solle, Er auch darauff Unserem Consistorio mit würcklicher Pflicht belegt”. (LKA Eisenach, Ephorie Altenburg Ost, Allg. 154, fol.1f.)

⁷⁷⁰ ThStA Gotha, Geh. Archiv UU IV h 143.

⁷⁷¹ ThStA Gotha, Geh. Archiv TT IIa 12, fol.1R: “wie er dann ohne das auch kraft dieses jährlichen alle Orgelwerke unsers Landes zu visitiren und zu besichtigen, auch was dabey an iedem ort wo mangel sich zeigen, zu ferner deßwegen erfolgende Vorderung anzugeben, schuldig sein solle”.

Orgeln sollte der Begutachtung folgen. Die Visitation war Teil eines sogenannten Privilegium exclusivum gewesen, das Weiße ansonsten zusicherte, “in denen Ihme untergebenen Stätten und Dorffschafften bey den Kirchen Orgelwerke od positiven entweder uffs neue anzurichten od wandelbar wieder zu verbeßern werden, besagtem Hans Moritz Weißen, und sonst keinem andern frembden selbige verdinget werden”.⁷⁷²

Ein solches Privilegium zu erlangen war zweifellos sehr begehrt, denn mit ihm erzielte der Orgelbauer eine Monopolsituation in dem jeweiligen Herzogtum. Es sicherte die Existenz des Orgelbauers und schützte ihn vor der lästigen Konkurrenz. So gab es vielfältige Eingaben mit der Bitte um Erteilung eines solchen Privileges.

Voraussetzung hierfür war, dies wurde auch immer wieder im Privilegium selbst erwähnt, der Nachweis einer gewissen Erfahrung, die sich in einer soliden und tüchtigen Arbeitsweise auszeichnete und durch Nachweise seines Könnens, also bereits errichtete Orgelwerke dokumentiert wurde. So war beispielsweise dem Orgelbauer Johann Georg Schröter aus Erfurt, der um die Erteilung eines Privilegiums für das kurfürstlich mainzische Territorium gebeten hatte, beschieden worden, “wann Er eine tüchtige Proba gemacht haben würde, daß ihme damit willfahret werden solle. [...] Nachdeme Er nun verschiedene Attestata produciret und damit erwiessen, daß inzwischen etliche schöne und kostbahre Orgeln in Catholischen und Evangelischen Kirchen verfertiget worden”, hatte Schröter das begehrte Papier erhalten.⁷⁷³

Auch in dem 1700 für Sachsen-Hildburghausen an den Orgelbauer Caspar Schippel erteilten Privilegium war ein Hinweis auf dessen Erfahrung als Grundlage für die Erteilung vermerkt worden: “wie Er nun einige Jahre verschiedene zur Music nöthige und gehörige Instrumenta verfertiget” und “Er ein und das andere Orgelwerck sowol in= als außerhalb Landes / ohne jemandes zuthun / perfectioniret”.⁷⁷⁴ So wurde Schippel bescheinigt, dass von behördlicher Seite aus “nach diesseits eingezogener Erkundigung und befundener dessen gnugsamer

⁷⁷² ThStA Gotha, Geh. Archiv TT IIa 12, fol.1.

⁷⁷³ Churfürstl. Maynzisches Gnädigstes Privilegium, wie auch derer Clöster und Gemeinden Attestata wegen derer verfertigten neuen Orgelwerke / ertheilet Johann Georg Schrötern / Bürgern und privilegierten Orgelmachern zu Erffurth. Gedruckt Anno 1723. (ThStA Gotha, Hohenlohe II Gemeinschaftl. Archiv VII, Nr.27, fol.15)

⁷⁷⁴ ThStA Meinigen, Finanzarchiv, Konzessionen Nr.938, fol.1.

Geschicklichkeit / zu gratificiren / kein Bedencken tragen” und er “nicht nur künfftighin vor einen Orgelmacher geachtet und gehalten” werden solle.⁷⁷⁵

Bisweilen wurden diese sonst handschriftlich verfassten Privilegien von den Orgelbauern in Druck gegeben. Dieses kostspielige Procedere hatte jedoch den Vorteil einer größeren Streuung zur Präsentation und Verteidigung seiner Rechte. Johann Georg Schröter, der seinem Erfurter Privileg eine ganze Reihe verschiedener Zeugnisse von Gemeinden und Sachverständigen zu verschiedenen, von ihm bereits errichteten Orgeln beilegte, begründete den Druck mit den häufigen Anfragen nach einem schriftlichen Nachweis seiner Privilegierung und dem großen Umfang mit den von ihm daran angehängten Zeugnissen, so dass es ihm auf Dauer zu mühsam gewesen war, dies wiederholt handschriftlich zu verfassen.⁷⁷⁶

Einen anderen Anlaß hatte der Druck des Orgelprivilegiums von Johann Moritz Weiße, das 1662 von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha erteilt worden war. Das Privilegium war 1676, ein Jahr nach dem Tod von Herzog Ernst I., gedruckt und mit einem von Herzog Friedrich I. auch im Namen seiner Brüder unterzeichneten Zusatz versehen worden, der die Fortdauer der Gültigkeit der an Weiße verliehenen Rechte auch unter der neuen gemeinschaftlichen Regierung der Söhne von Herzog Ernst I. bekräftigte:

“Hiermit zu wissen / daß Unß Johann Moritz Weiße / Orgelmacher zu Gotha / unterthänigst zuerkennen gegeben / was Gestalt Unsers nunmehr in GOTT ruhenden hochgeehrten Herrn Vaters Gnaden Ihn auff seine Kunst und Wissenschaftt ein solches Privilegium ertheilet [...] Mit gehorsamster Bitte / daß / Wir solch Privilegium auff Maß und Weise / wie vorhergesetzet / zuerneuern und zu confirmiren geruhen möchten”.⁷⁷⁷

Offenbar hatte Weiße Bedenken aufgrund der bevorstehenden Teilung des Gothaer Territoriums durch die Söhne Herzog Ernsts, deren Folge eine Reduzierung des von ihm betreuten Gebietes, verbunden mit erheblichen Einkommenseinbußen,

⁷⁷⁵ ThStA Meinigen, Finanzarchiv, Konzessionen Nr.938, fol.1.

⁷⁷⁶ “Demnach ich zum öfftern wegen meiner neu verfertigten Orgel=Baue das Gnädigst=ertheilte Privilegium, und die von denen Clöstern und Gemeinheiten, auch Orgel=Examinatorm, ertheilte Attestata zu communiciren ersuchet worden, so habe auch solches gethan; Alldieweil aber dieses abzuschreiben zu schwer fallen will; Als habe gegenwärtigstes Privilegium, und die Attestata, wegen der neu erbauten Orgel=Wercke [...] durch den Druck darlegen wollen”. (ThStA Gotha, Hohenlohe II Gemeinschaftl. Archiv VII, Nr.27, fol.14R) Auch das 1700 an Caspar Schippel vergebene Privilegium für Sachsen-Hildburghausen war gedruckt worden.

⁷⁷⁷ LKA Eisenach, Kirchenamt Römhild Nr.1064, R 37, fol.1. Danach folgte der Abdruck des Textes des ursprünglich von Herzog Ernst I. ausgestellten Privilegiums. Dieses ist hier jedoch unter dem Datum des 4. April 1665 wiedergegeben.

gewesen wäre. Dies versuchte Weiße mit der Erneuerung des, durch die - noch - gemeinschaftliche Regierung des Herzogtums Sachsen-Gotha unterzeichneten Privileges zu verhindern.

Das Ziel eines solchen Privilegium exclusivum war stets dasselbe: der Schutz des einheimischen Orgelbauers vor anderen, außerhalb des Herzogtums lebenden Kollegen dieses Metiers. Insofern ähnelte sich der darauf abzielende Text der verschiedenen Privilegien: So wurde Johann Georg Schröter von Mainz hinsichtlich des Erfurter Gebietes zugesichert,

“daß Er alle Orgeln der Stadt und auf dem Land allein nicht nur neu bauen, sondern auch die alte mangelhaffte Wercker zu repariren befugt seyn solle, und allen Einwohnern in der Stadt und Unterthanen auf dem Land befehlen, zu solcher Arbeit keinen als diesen Schröter zu gebrauchen”.⁷⁷⁸

Einen einheimischen Orgelbauer mit der Errichtung, Reparatur und Pflege von Instrumenten zu betreuen, hatte manche Vorteile. So war die räumliche Nähe des Orgelbauers mit Kostenersparnissen seitens der Gemeinde verbunden, sowohl hinsichtlich des geringeren Reiseweges, als auch wegen der anfallenden Aufwendungen für Kost und Logis.⁷⁷⁹ Wurde ein einheimischer Orgelbauer mit der Arbeit betraut, bedeutete es zudem auch steuerliche Einkünfte für den Landesherrn. Darüber hinaus vertraute man lieber einem “Landeskind” als einem Fremden:

“daß diejenige Corpora und Kirchen, so eines neuen Wercks, oder des alten Reparatur benöthiget, mit einem rechtschaffenen Künstler versehen werden möchten, welches vom Impetranten, als einem Lands=Kind, so würcklich angesessen, ehender und sicherer, als von Frembden zu hoffen ist”.⁷⁸⁰

In einigen Fällen wurde auch die Anwesenheit im Land oder am Ort gefordert, oder es war ein ausschlaggebendes Kriterium, den Wohnsitz innerhalb der

⁷⁷⁸ ThStA Gotha, Hohenlohe II Gemeinschaftl. Archiv VII, Nr.27, fol.15R. Vgl. oben den zitierten Text des Privilegiums für Johann Moritz Weiße. Etwas anders wird dies in demjenigen für Caspar Schippel 1700 für S.-Hildburghausen beschrieben: “in Unsern Landen / vor denen Auswärtigen und Frembden / .../ biß an Unß geschützet und manuteniret werden solle”. (ThStA Meinigen, Finanzarchiv, Konzessionen Nr.938, fol.1).

⁷⁷⁹ So der Orgelbauer Johann Christoph Thielemann 1735: “weilen ich in der Nähe wohnhafft, wodurch besagte Gemeinde mit vielen Kosten verschonet wird” (LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth, Loc.4, Nr.1).

Andererseits bot eine durch die Vergabe eines Privilegiums erfolgte Monopolisierung stets auch die Gefahr einer erhöhten Preisstellung durch den Orgelbauer. Deshalb war in vielen Privilegien deren Erteilung mit der Bedingung verknüpft, “jedoch alle solche Arbeit [...] um eben den Preiß / als ein Auswärtiger / zu verfertigen / und deßhalber [...] darüber die Gewehr zu leisten” (ThStA Meinigen, Finanzarchiv, Konzessionen Nr.938, fol.1).

⁷⁸⁰ ThStA Gotha, Hohenlohe II Gemeinschaftl. Archiv VII, Nr.27, fol.15R.

Landesgrenzen zu haben, wenn gleichzeitig Bewerbungen verschiedener Orgelbauer vorlagen.⁷⁸¹

Eine besondere Anwesenheitspflicht war dann vorhanden, wenn der Orgelbauer gleichzeitig damit beauftragt war, die Instrumente am fürstlichen Hofe zu pflegen. Dies kollidierte jedoch oft mit sonstigen Reparatur- oder Neubaufträgen. So beklagte sich beispielsweise Christoph Thielemann 1735

“weilen, mich anlangend, ich bey aller fürstl. Music gegenwärtig zu seyn erfordert werde, welches nur daher leichtl. zu ersehen, da mich itzo nur 4 Wochen eine aufgenommene Arbeit abwesend zu seyn gezwungen, von der Capelle im Namen meines Herrn untersaget worden”.⁷⁸²

Aufgrund der Verpflichtungen Thielemanns auf dem Friedenst. war die Arbeit schließlich von einem anderen Orgelbauer ausgeführt worden, obwohl ihm der Auftrag aufgrund seines Privileges zugestanden hätte. Gleichzeitig konnte der Orgelbauer aufgrund der regelmäßigen Anwesenheit am Hof nur Arbeiten innerhalb einer ganz bestimmten Entfernung verrichten, da er immer wieder zu bestimmten Zeiten präsent sein musste.⁷⁸³

Es war kein Einzelfall, dass trotz der Vergabe eines Privilegiums anfallende Arbeiten, vor allem die Errichtung neuer Orgelwerke an andere, auswärtige Orgelbauer vergeben wurden. So erhielt beispielsweise der Erfurter Orgelbauer Franciscus Volckland 1751 den Auftrag für den Bau eines neuen Instrumentes für Elxleben in Schwarzburg-Rudolstadt.⁷⁸⁴ Der Saalfelder Orgelbauer Johann Georg Fincke, ab 1719 mit einem Privileg für das Herzogtum Sachsen-Saalfeld ausgestattet, errichtete 1713 die Orgel für die Schlosskapelle der Schwarzburg und 1731 die Orgel in Schwarza, ebenfalls in Schwarzburg-Rudolstadt gelegen.⁷⁸⁵ Häufig gab es deshalb Beschwerden über das Eindringen fremder Orgelbauer in das Gebiet eines privilegierten Künstlers und Handwerkers,

⁷⁸¹ Gutachten des Altenburger Konsistoriums 1722 zum Streit zwischen den Orgelbauern Christoph Donat und Gottfried Heinrich Trost: “besonders, da er [Donat, B.B.] in hiesigen Landen weder angeseßen noch wohnhaft, Trost hingegen in hiesiger Stadt sich niedergelassen und seiner Profession als ein geschickter WerckMeister gerühmet wird” (ThStA Gotha, Ehem. Friedenst. Archiv K3, XXVI 126a, fol36).

⁷⁸² LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth, Loc.4, Nr.1.

⁷⁸³ Christoph Thielemann weiter: “als auch wegen beständiger herrschaftl. Verrichtungen an entlegenen Orten Arbeit zu suchen ich mich nicht obmäßigen kan.” Thielemann 1. Januar 1735: (LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth, Loc.4, Nr.1)

⁷⁸⁴ Sterzik 1996, S.34.

⁷⁸⁵ Sterzik 1999, S.80 bzw. S.87.

“wie dieser ihrer erlangten Concession an verschiedenen Orten, zumahl bey Reparaturen, zuwider gehandelt, und fremde Orgelmacher und Pfuscher darzu gebraucht werden, und dahero gebethen, daß solche ihre Concession im gantzen Lande möchte kund gemacht werden”.⁷⁸⁶

Unter juristisch Gesichtspunkten besaß das Privilegium exclusivum zwar Gültigkeit für das gesamte Territorium des Herzogs oder Fürsten, andererseits war es aber nur für diejenigen Kirchen zwingend bindend, an denen der Landesherr auch das Patronatsrecht inne hatte. So wurden häufig Beschwerden privilegierter Orgelbauer über die Arbeit fremder Kollegen gerade an solchen Orten geführt, an denen der Adel oder die Ritterschaft das Patronat besaß. Ersichtlich wurde dies beispielsweise an einem Gutachten des Altenburger Konsistoriums an den Herzog vom 5. Juli 1737 aufgrund einer Eingabe des Orgelbauers Bartholomäus Heinemann aus Großlöbichau, neben dem privilegierten Gottfried Heinrich Trost auch im Altenburger Land Orgeln bauen zu dürfen.

“Nachdem nun besagtes privilegium sich nur auf die Kirchen hiesigen Fürstenthums, wo Ew. Hochfürstl. Durchl. das jus patronatus zustehet, nicht aber auf diejenigen, wo die Vasallen Patroni seyn, extendirt, mithin Supplicanten ratione derer erstern, sonder Verkürzung des Trostischen privilegii, in seinem Gesuch wohl schwerlich, außer wenn Trost wegen anderer überhäufte Arbeit, ein oder das andere Werck zu bauen, oder zu repariren, nicht übernehmen könnte, zu deferiren seyn, da hingegen bey denen Kirchen, allwo die von Adel Patroni, Trost ihm keinen Widerspruch zu thun vermag”.⁷⁸⁷

Die Konkurrenz rivalisierender Orgelbauer ging bisweilen so weit, dass diese sich gegenseitig beim Herzog einer schlechten, unzureichenden Arbeit bezichtigten, um dadurch selbst Vorteile zu erlangen.⁷⁸⁸ Bei einer nachgewiesenen ungenügend

⁷⁸⁶ LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth Loc 4, Nr.7, fol.2.

⁷⁸⁷ ThStA Gotha, Geh. Archiv KKK 126a, fol.97R. So auch in einem Brief des Altenburger Konsistoriums an den Orgelbauer Christoph Donat vom 2. Dezember 1716: “weil theils Kirchen sehr unvermögend, bey denen meisten aber das Jus Patronatus nicht Ew. Hochfürstl. Durchl. sondern denen von Adel zuständig, von welchen aber dergleichen Einwilligung sonder die größte Schwierigkeit nicht zuerlangen seynd, hiernächst auch theils Wercke sehr schlecht und in einigen Jahren die jährliche Abgabe der Preiß und Werth der gantzen Orgel übersteigen dürffte”(ThStA Gotha, Ehem. Friedenst. Archiv K3, XXVI 126a, fol.11), oder eine Beschwerde des Orgelbauers Christoph Thielemann vom 1. Januar 1735 mit einer Auflistung von Gemeinden, die fremde Orgelbauer beauftragt hatten: “was angeführte Orte anlanget, sie meistens unter die Ritterschaft, welche sich nicht gern binden läßt, gehören” (LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth, Loc.4, Nr.1).

⁷⁸⁸ Vgl. beispielsweise den Streit zwischen dem zuerst privilegierten Christoph Donat und Heinrich Gottfried Trost um die Stelle des Hoforgelbauers in Altenburg und das Privilegium für das

ausgeführten Errichtung eines Instrumentes konnte der Herzog veranlassen, dass der Lohn zur Wartung der Orgeln bis zur Vollendung des Werkes oder Korrektur der Fehler einbehalten wurde, so in einer Anfrage des Altenburger Konsistoriums an den Herzog wegen einer Beschwerde der Gemeinde in Treben über den Orgelbauer Christoph Donat 1720:

“Als stellen zu Ex. Hochfürstl. Durchl. gnädigster Entschliessung, ob Sie nicht [...] deßen besoldung, als auch, was ihm jährlich aus denen Kirchen Erariis zu entrichten geordnet worden, so lange, bis er das veraccordirte Werck tüchtig und guth geliefert zurück halten zu laßen”.⁷⁸⁹

In seltenen Fällen war das Privilegium innerhalb eines Landes zwischen Orgelbauern aufgeteilt worden. In Sachsen-Hildburghausen erhielt um 1720 neben dem bereits seit 1700 privilegierten Nicolaus Seeber der Orgelbauer Johann Christoph Dotzauer ebenfalls das Privilegium zur exklusiven Ausübung seiner Tätigkeit. In einem 1728 gezogenen Vergleich mussten beide sich fortan das Privileg teilen.⁷⁹⁰ In Sachsen-Gotha teilten sich 1746 drei jeweils privilegierte Orgelbauer die Arbeit auf: der als “Hof=Orgel=und Instrumenten=Macher” bezeichnete Carl Christian Hofmann, “ingleichen der Orgelmacher zu Wiegleben, Johann Heinrich Ruperti, wie auch der Orgelmacher zu Zella, Johann Valentin Rößler, eine Concession erhalten”.⁷⁹¹ Die Ausweitung der Verteilung von Privilegien mag zu dieser Zeit auch mit der erhöhten Zahl der zu betreuenden und neu zu errichtenden Orgeln zusammenhängen, die ein Orgelbauer allein, neben der Pflege und Wartung der Instrumente am Hof selbst nicht mehr leisten konnte.

Altenburger Territorium, welche schließlich 1722 nach verschiedenen Gutachten des Konsistoriums über die oft unzureichenden Arbeiten Donats auf Trost übertragen werden (ThStA Gotha, Ehem. Friedenst. Archiv K3, XXVI 126a).

⁷⁸⁹ ThStA Gotha, Ehem. Friedenst. Archiv K3, XXVI 126a, fol.19.

⁷⁹⁰ Sterzik 1996, S.28 sowie Sterzik 2000, S.57. Demnach wurde in diesem Fall bereits die Ausbildung Dotzausers zum Orgelbauer durch Herzog Ernst von Sachsen-Hildburghausen gefördert.

⁷⁹¹ LKA Eisenach, Altes Archiv Friedrichswerth Loc 4, Nr.7, fol.2.

XII. Die Orgel als Medium zur Demonstration von Pracht und Repräsentation in der Schlosskapelle

Die Schlosskapelle war ein Raum, dessen Gestaltung Ausdruck des fürstlichen Selbstverständnisses war in der Eigenschaft des Herrschers als Stellvertreter der göttlichen Macht und Ordnung. Sie war Ausdruck der fürstlichen Personalunion, in ihr verschmelzten Zeichen sakraler und herrschaftlicher Repräsentation und wurden visuell fassbar gemacht. In der Schlosskapelle wurden Teilbereiche des höfischen Zeremoniells vollzogen, in ihr wurde das Ordnungsgefüge am Hofe wie kaum an einem anderen Ort räumlich und zeitlich erfahrbar.

Die Schlosskapelle besaß eine Doppelfunktion: sie war als Sakralraum zentraler Ort zur Ausübung des protestantischen Kultus, gleichzeitig war sie in den höfischen Kontext, in das Schlossareal in architektonischer und funktionaler Hinsicht eingebunden. Gegenüber Kirchenräumen, die im städtischen oder ländlichen Kontext standen, zeichnete sich die Schlosskapelle dadurch aus, dass ihre Gestalt und ihre Ausstattung wesentlich vom Fürsten bestimmt wurde. Damit war sie Instrument der fürstlichen Selbstinszenierung, ausgestattet mit Zeichen fürstlicher Repräsentation, gegenüber dem Hofstaat und auch als Mittel zur eigenen Selbstdarstellung gegenüber Standesgenossen.

Immer diente die Schlosskapelle auch der Demonstration fürstlicher Macht. Die Voraussetzung dafür lag in der Person des Fürsten begründet. Der Landesherr erhielt seinen Rang "von Gottes Gnaden" und übte sein Amt dadurch aus.⁷⁹² Die Schlosskapelle und ihre Ausstattung war Teil der Visualisierung der göttlichen Legitimation des fürstlichen Status. Genauso, wie sie der seelsorgerischen Betreuung des Hofes diente, war sie auf die Wirkung nach außen, auf die sakrale Legitimation und Repräsentation der Herrschaft, gegenüber dem Hofstaat und gegenüber Standesgenossen angelegt. In der Schlosskapelle fand die Verzahnung von Religion und weltlicher Machtdarstellung ihren Ausdruck.

Verschiedene Abstufungen der Gestaltung der Kirchenräume machen verständlich, dass diese nicht nur auf die Seelsorge hin ausgerichtet, sondern eng mit der Person des Fürsten und dessen Intention zur Selbstinszenierung verbunden waren. Die Schlosskapelle war immer auch ein Raum, in dem "Pracht" visualisiert

⁷⁹² "Den ersten Punct der Landes=Regierung haben wir oben beschrieben / wie er darin bestehe / daß der von GOtt verliehene Stand und die dazu gehörige Ehr und Macht ... zu erhalten". In: Seckendorff 1660, S.68.

und erfahrbar gemacht wurde, sie war gleichzeitig Mittel, um sich gegenüber Standesgenossen abzugrenzen. Nicht zuletzt die Publikation von Einweihungsschriften macht deutlich, dass mittels des Mediums des Druckes eine Verbreitung "nach außen" beabsichtigt war, die Aufmerksamkeit erwecken wollte. Die Einweihungsdrucke, denen, wie an dem Beispiel von Römhild gezeigt wurde, auch eine Beschreibung der Ausgestaltung der Schlosskapelle beigelegt wurde, waren ein Mittel, der höfischen Konkurrenz zu begegnen, sich gegenüber anderen Höfen abzugrenzen und sich selbst hervorzuheben.

Die Orgel war Teil der Ausstattung und damit integriert in das Gesamtkonzept. Der fürstliche Darstellungswille lässt sich deshalb auch gut an den jeweiligen Instrumenten darstellen. Augenfällig ist die Selbstinszenierung von Herzog Friedrich III. in der Altenburger Schlosskapelle. Hier sind es die Abbildungen der primären Attribute fürstlicher Macht, mit denen die Orgel besetzt wurde. So finden sich am Prospekt Fürstenhüte und Hermelinmantel, als Insignien des eigenen Ranges. Die sächsischen Wappen bedeuten die Herkunft und die Zugehörigkeit, verweisen aber gleichzeitig über die Person des Herzogs hinaus auf das Territorium. Konkret benannt wird der Herzog durch die Initialen in der Kartusche auf dem Mittelturm, in denen vereint Name, Rang und Territorium erscheinen. Ausführlich ließ sich Friedrich III. aber in jener, über dem Notenpult angebrachten Kartusche benennen, als Stifter des Instrumentes und darin mit ausführlicherem Titel: von Sachsen, Jülich, Cleve und Berg Die Inschrift der Kartusche evozierte, über die aktuelle Demonstration fürstlicher Herrschaft hinaus, gleichzeitig die Erinnerung an den Fürsten auch für spätere Generationen.

Auf dem Gehäuse der Orgel in der Schlosskapelle des Friedenstein in Gotha war die Reihung herrschaftlicher Zeichen gegensätzlich angeordnet worden. Hier sind auf den Außentürmen Kartuschen mit den Initialen des Herzogs angebracht, im Zentrum jedoch das sächsische Wappen, alle jeweils mit einem Fürstenhut bekrönt. Damit wird über das Orgelgehäuse hinaus Bezug genommen zum Ziboriumsaufsatz des Kanzeldeckels, auf dem ebenfalls ein Fürstenhut angebracht ist.

In der Schlosskapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden war ungefähr hundert Jahre zuvor die Demonstration fürstlicher, protestantischer Macht bereits durch die Anordnung der Orgel über Altar und Kanzel erfolgt. Die Ausstattung der Orgel mit erlesenen Materialien, in Schmalkalden Elfenbein und Blattgold oder Ebenholz und Achat, wie an den anderen Instrumenten der Schlosskapellen von Landgraf Wilhelm

IV., zeichnete nicht nur die Orgeln selbst aus, sondern ließ auch ihre Auftraggeber und Eigentümer umso wohlhabender erscheinen. Nicht ohne Grund war schließlich in Schmalkalden die Thematik der Bemalung der Flügeltüren an der Orgel gewählt worden. Mit dem Motiv von Saul und David oder der Bundeslade waren Themen aus dem Alten Testament gewählt worden, die sich in hervorragender Art und Weise eignen, christliche, religiöse und herrschaftliche Symbolik zu vereinen. Damit verdeutlichte die Orgel in der Schlosskapelle das Beziehungsgeflecht von göttlicher und weltlicher, fürstlicher Macht.

Der Kirchenraum war Abbild der göttlichen Ordnung, die auch in der Ordnung des höfischen Rangsystems ihren Ausdruck fand. Das Ordnungssystem des Hofes wiederum war Vorbild für das ganze Territorium des Fürsten.⁷⁹³ Bezeichnend für die Polarität von fürstlicher und kirchlicher Macht war die Anordnung von Fürstenstand und Kanzel. So befand sich die Kanzel immer unterhalb oder höchstens auf gleichem Niveau wie der Fürstenstand. Um den Fürstenstand, nicht um Altar oder Kanzel wurde der Hofstaat gruppiert. Die soziale Stellung innerhalb der Hofgesellschaft war das bestimmende Moment für die Nähe zum Fürstenstand.⁷⁹⁴

Die Schlosskapelle wurde somit zum sichtbaren Ausdruck der Sozialstruktur und der immer wieder erneuerbaren Hierarchisierung der verschiedenen Personengruppen innerhalb des gesamten Hofstaates in vertikaler und horizontaler Richtung wie sonst an keinem anderen Ort des Hofes. Der Gottesdienst in der Schlosskapelle war fester Bestandteil des Hofalltags und als Ort zur Vermittlung christlicher Werte Grundlage dessen: "also wird erfordert / das auch die Übung solcher Christlichen Religion / sampt wahren Gottesfurcht / als dem Fundament aller guten Ordnung / Trew und Tugend bey Hof in gutem Schwang erhalten werde / zu Beförderung der Ehren Gottes ... Derowegen wird in einer Fürstl. Residenz eine öffentliche Hofkirche oder Capelle gehalten".⁷⁹⁵

Die Orgel nahm innerhalb dieses Ordnungsgefüges und der Polarität von Fürstenstand und Kanzel eine untergeordnete Stellung ein. Dennoch wurde ihr Platz in der Schlosskapelle genauso bestimmt von der akustischen, mehr noch aber

⁷⁹³ Seckendorff 1660, S.438: "nachdem von seiner [des Fürsten, B.B.] Hofstatt und der Hof=Bedienten Leben und Wandel das gantze Land Exempel zu nehmen / und sich darnach zu bessern ... pflegt".

⁷⁹⁴ Die Sitzordnungen der Schlosskapellen gehen in der Regel in der Abfolge ihrer Beschreibung immer vom Fürstenstand aus.

⁷⁹⁵ Seckendorff 1660, S.438f.

visuellen Ausrichtung auf den Fürstenstand und einer homogenen Anordnung in der Gesamtheit der Ausstattungsstücke.

Doch visualisierte dabei gerade die Orgel in idealer Weise die göttliche Ordnung. Sie verdeutlichte das harmonische Gefüge der Weltenordnung als Abbild der himmlischen, göttlichen Gesetzmäßigkeit. Durch das harmonische Gefüge der Orgelpfeifen war sie der Mikrokosmos, welcher das Ordnungssystem des Makrokosmos widerspiegelte. Sie verdeutlichte die harmonischen Strukturen, gleichermaßen die Proportionen der Musik, des Menschen und des Universums. So, wie die Musik der Menschen Abbild und Vorgeschmack der himmlischen Musik, der Musik der Engel war, so war das weltliche – soziale und politische – Ordnungsgefüge eingebettet in die gesamte Ordnung der göttlichen Schöpfung. Durch die Visualisierung der Weltenharmonie war die Orgel Bestandteil des durch die göttliche Schöpfung bestimmten weltlichen Ordnungsgefüges, dessen Oberhaupt der Fürst, als Stellvertreter Gottes auf Erden war.

Im Gegensatz zu Sakralbauten im städtischen oder ländlichen Bereich war die Gestalt und Ausstattung der Schlosskapelle viel enger mit der Person des Herrschers verknüpft und auch in die Architektur des Schlosses eingebunden. Innerhalb des Schlosskomplexes war die Schlosskapelle einer derjenigen Räume, welche innerhalb des höfischen Zeremoniells eine besondere Bedeutung besaß. Der Kapelle kamen besondere repräsentative Aufgaben zu, die eine herausragende, prachtvolle Ausstattung erforderten.

Die prächtige Ausstattung war ein Gradmesser für die Bedeutung des Raumes innerhalb der höfischen Raumabfolge. Je bedeutender der Raum innerhalb des Schlossareals war, desto aufwändiger wurde er ausgeschmückt und ausgestattet. Hier rangierte die Schlosskapelle neben dem Festsaal an oberster Stelle.

Stets war Pracht ein Mittel, den eigenen Stand zu verdeutlichen und Herrschaft und Macht zu demonstrieren. Die Ausstattung der Schlosskapellen war eines der Medien, "Pracht" vorzuführen und zusätzlich zu steigern. Vielfältige Mittel, sowohl in der Ausgestaltung als auch in den verwendeten Materialien wurden hier gebraucht, um die Bedeutung des Raumes und des Herrschers zu visualisieren. Neben der konkreten Einbringung von hochrangigen Architekturteilen wie Säulenstellungen, Pilaster und Gemälden mit christlicher oder auch herrschaftlicher Motivik dienten auch Stuckierungen und Schnitzereien dazu, Pracht zu sichtbar zu machen.

So sind beispielsweise die bereits genannten Schlosskapellen in Eisenberg, Coburg und Saalfeld aufwendig mit Stuckarbeiten versehen, die eine vielfältige Ornamentik aufweisen. Die Stuckierung der Kapellen schaffte die Anbindung an andere, "prachtvoll" ausgestattete Wohn- und Festräume des Schlosses, und andererseits eine Abgrenzung und gleichzeitige Hervorhebung gegenüber anderen Sakralräumen im städtischen oder ländlichen Bereich.

Immer waren auch die Orgeln in den Schlosskapellen ein Medium, Pracht zu demonstrieren. Allein in ihrer Funktion als Musikinstrumente konnten sie durch die Erzeugung von Musik, von Klang und Lautstärke das Gotteslob und damit auch das Herrscherlob verstärken. Durch ihren Nimbus als teures und wertvolles Ausstattungsstück und durch einen Standort an prägnanter Stelle waren sie dazu prädestiniert, in das architektonische Gesamtkonzept der Schlosskapelle mit eingebunden zu werden. Neben dem Glanz der zinnernen Prospekt Pfeifen, die stets durch ihre Gestalt eine Verbindung zu den immer eine höhergestellte Architektur manifestierenden Säulen und Kollonaden darstellten, war das Orgelgehäuse Träger von figürlichen und ornamentalen Verzierungen. Am Orgelprospekt setzte sich der Schmuck des Kapellenraumes fort.

Deutlich wird dies in der Saalfelder Schlosskapelle. Hier finden sich am Orgelprospekt jene Schmuckelemente wieder, welche auch im Kirchenraum verwendet worden sind. So wird durch die vorgeblendeten Pilaster am Untergehäuse der Orgel das Motiv der Doppelsäulenstellungen im Kirchenraum wiederholt. Das geschnitzte Laub- und Rankenwerk der Schleierbretter und der Lisenen und Frieze des Prospektes schaffen Bezüge zur Stuckornamentik an der Decke der Saalfelder Schlosskapelle.

Fast noch deutlicher ist die Vernetzung von Schmuckformen am Prospekt der Orgel in der Schlosskapelle des Friedenstein in Gotha sichtbar. Hier werden Bezugspunkte zwischen Orgel und Kanzel durch das Volutenmotiv erreicht. Festons binden zusätzlich die Altarzone mit ein. Ein vielfältiges Spiel von Blattwerk und Fruchtgehängen schmückt gleichzeitig die Decke der Schlosskapelle und den Orgelprospekt, Lorbeerkränze, Girlanden und Festons verziern das Orgelgehäuse und den Kirchenraum. All dies dient dazu, durch den Schmuck die Pracht der Schlosskapelle zu verstärken und damit den Kirchenraum über andere Räume des Schlosses zu stellen und seine besondere Bedeutung hervorzuheben. Durch die Prächtigkeit der Kapelle wurde aber immer auch der Herzog selbst gelobt.

Raumbezüge wurden in der Gothaer Schlosskapelle aber auch durch den figürlichen Schmuck geschaffen. So verweisen die Trompetenengel auf den Gesimsen des Orgelprospektes und die Schriftbänder bereits auf das darüber an der Decke angebrachte Gemälde mit der Darstellung des himmlischen Orchesters.

Die Pracht der Orgeln in den Schlosskapellen wurde nicht, wie in Stadtkirchen durch die Größe und Mächtigkeit des Instrumentes erzeugt, sondern sehr viel subtiler durch die gezielte Einbindung in das Gesamtkonzept geschaffen, durch Bezüge an architektonischen Details und Schmuckelementen im Raum.

In der Kapelle des Schlosses in Eisenberg ist diese Einbindung in nahezu perfekter Weise realisiert worden. Der Orgelprospekt wurde hier zweigeteilt und durch das umlaufende Gebälk des Kirchenraumes optisch getrennt. Vielfältige Schmuckmotive an der Decke und an den Wänden wie Girlanden, Palmetten und Akanthuslaub kehren am Orgelprospekt wieder. Die Rundbögen an den Prospektfeldern korrespondieren mit dem großen, rahmenden Chorbogen. Die Dreiheit als Großform in der Prospektgestaltung visualisiert die göttliche Trinität. Sie greift zugleich das Triumphbogenmotiv auf und nimmt Bezug zur christlichen Heilsbotschaft von Altar und Kanzel.

Von Bedeutung ist in der Eisenberger Schlosskapelle neben der architektonischen Integration vor allem die Einbindung der Orgel in die Memorialfunktion des Sakralraumes als Grablege für den Herzog und seiner Gemahlin. Die Verwendung als herrschaftliche Begräbnisstätte war entscheidend für die Ausgestaltung der Schlosskapelle. Von Einfluss für die Ausstattung als Begräbnisort war die starke Zentrierung auf die Person des Herzogs, so wie in Eisenberg. Hier wurde der ganze Kirchenraum zu einer persönlichen Gedenkstätte und Erinnerungsträger gemacht.

Die Gestaltung der Schlosskapelle war immer Ausdruck der persönlichen Glaubenshaltung des Fürsten. Als Grabkapelle verdeutlichte sie das Verständnis von Todeserwartung und Jenseitsvorstellung. Die Ausstattung des Kapellenraumes wurde in dem Bewusstsein geschaffen, dass für den Aufenthalt im Jenseits die Taten zu Lebzeiten des Verstorbenen entscheidend waren. Von der Todesstunde an war keine Einflussnahme auf das weitere Schicksal mehr möglich. Damit kam dem Sterbevorgang eine entscheidende Bedeutung zu, die eine Beschäftigung der Gläubigen damit schon zu Lebzeiten provozierte. Die Möglichkeiten der Vorbereitung und die Auseinandersetzung mit dem Moment des Todes waren vielfältig: hierunter fiel die genaue Bestimmung des Trauerzeremoniells bis hin zu

den Kompositionen der Trauermusik, wie im Falle des Grafen Heinrich Posthumus Reuß 1635/36,⁷⁹⁶ genauso wie die Einrichtung und Ausstattung der Schlosskapellen in ihrer Funktion als zukünftige Begräbnisstätten.

Die zeitgenössische Todesvorstellung selbst war zweigeteilt: Die unsterbliche Seele stieg nach dem Tod in den Himmel auf, während der Körper bis zur Auferstehung am jüngsten Tag im Grab oder in der Gruft verweilte. Dies war nach der protestantischen Glaubenslehre auch der Moment, an dem die Offenbarung des Richterspruches erfolgte. Diese Vorstellung wird in den apokalyptischen Darstellungen als Teil der Ausstattung der Schlosskapellen deutlich, wie beispielsweise in Eisenberg.

Die Orgel war in der Eisenberger Schlosskapelle zusammen mit den anderen Prinzipalstücken eng in die Auferstehungsthematik verwoben worden. In vertikaler Anordnung über der Fürstengruft im Chor sind der Altar, die Kanzel und die Orgel dem Motiv des Leidens, Tod und Auferstehung Christi und der Heilserwartung zugeordnet. Der Orgel kommt dabei die Rolle der Vorwegnahme des himmlischen Orchesters zu, dadurch verweist sie in der diesseitigen Kapelle bereits in das Jenseits. Mit der Aufnahme des Triumphbogenmotivs klingt durch sie bereits der Triumph der Auferstehung über den Tod an. Durch die Trompetenengel auf den Gesimsen des Orgelprospektes wird jenes Motiv plastisch ausgeformt, welches in der Chorkuppel gemalt fortgeführt wird: die himmlische, jenseitige Musik. So wurde die Orgel in den apokalyptischen Kontext des Kirchenraumes integriert.

Wie neben der Schlosskapelle in Eisenberg auch das Beispiel in Weimar zeigt, wurde die Kapelle schon zu Lebzeiten des Herzogs zu einem persönlichen Memorialraum gestaltet, als Träger persönlicher Glaubens- und Selbstdarstellung, und schließlich zu einem Erinnerungsträger und retrospektiver Gedenkstätte. Sie zeugte dauerhaft von der vorbildlichen christlichen Lebensführung des noch im irdischen Leben agierenden Herzogs wie auch nach dessen Tod. Die Schlosskapelle wurde zum Denkmal, das die Persönlichkeit des verstorbenen Herzogs individuell würdigte. Damit kam der Kapelle transitorischer Charakter zu, bedingt durch die Zweiteilung von Seele und Körper. Während jene in den Himmel aufstieg, verblieb der Körper bis zum Jüngsten Gericht in der Fürstengruft.

Die Orgel in der Weimarer Schlosskapelle war dabei Station zu diesem „Weg zur Himmelsburg“. Der Weg führte dabei von der Gruft über Altar und Kanzel im

⁷⁹⁶ Vgl. die verschiedenen Aufsätze dazu in Stein 1996 sowie Karg 1997.

Kirchenraum zur Kuppel, die bereits die Schnittstelle zwischen irdischen und himmlischen Gefilden darstellte. Folgerichtig war an diesem Platz auch die Orgel angeordnet. Wie in Eisenberg übernahm sie die Funktion der Darstellung himmlischer Musik, sie repräsentierte als irdische Vertreterin den Lobpreis der Engel im Jenseits.

Zusätzlich war in Weimar diese Installation durch den Effekt einer Schiebedecke verstärkt worden. Dadurch konnten sowohl der Schall als auch der Lichteinfall durch die Kuppel gemindert werden und sowohl der transitorische Charakter als auch die theatralische Wirkung dieser Inszenierung zusätzlich gesteigert werden. Wahlweise erschien der Blick in die himmlischen Sphären und der Klang des himmlischen Lobpreises – oder beides entschwand.

XII. Die Orgel als prächtiges und repräsentatives Ausstattungsstück der Schlosskapelle

Die Schlosskapelle war immer ein Raum, dessen Gestaltung Ausdruck des fürstlichen Selbstverständnisses war in der Eigenschaft des Herrschers als Stellvertreter der göttlichen Macht und Ordnung. Sie war Ausdruck der fürstlichen Personalunion, in ihr verschmelzten Zeichen sakraler und herrschaftlicher Repräsentation und wurden visuell fassbar gemacht. In der Schlosskapelle wurden Teilbereiche des höfischen Zeremoniells vollzogen, in ihr wurde das Ordnungsgefüge am Hofe wie kaum an einem anderen Ort räumlich und zeitlich erfahrbar.

Die Schlosskapelle besaß eine Doppelfunktion: sie war als Sakralraum zentraler Ort zur Ausübung des protestantischen Kultus, gleichzeitig war sie in den höfischen Kontext, in das Schlossareal in architektonischer und funktionaler Hinsicht eingebunden. Gegenüber Kirchenräumen, die im städtischen oder ländlichen Kontext standen, zeichnete sich die Schlosskapelle dadurch aus, dass ihre Gestalt und ihre Ausstattung wesentlich vom Fürsten bestimmt wurde. Damit war sie Instrument der fürstlichen Selbstinszenierung, ausgestattet mit Zeichen fürstlicher Repräsentation, gegenüber dem Hofstaat und auch als Mittel zur eigenen Selbstdarstellung gegenüber Standesgenossen.

Immer diente die Schlosskapelle auch der Demonstration fürstlicher Macht. Die Voraussetzung dafür lag in der Person des Fürsten begründet. Der Landesherr erhielt seinen Rang "von Gottes Gnaden" und übte sein Amt dadurch aus.⁷⁹⁷ Die Schlosskapelle und ihre Ausstattung war Teil der Visualisierung der göttlichen Legitimation des fürstlichen Status. Genauso, wie sie der seelsorgerischen Betreuung des Hofes dient, war sie auf die Wirkung nach außen, auf die sakrale Legitimation und Repräsentation der Herrschaft, gegenüber dem Hofstaat und gegenüber Standesgenossen angelegt. Hier fand die Verzahnung von Religion und weltlicher Machtdarstellung ihren Ausdruck.

Verschiedene Abstufungen der Gestaltung der Kirchenräume machen verständlich, dass diese nicht nur auf die Seelsorge hin ausgerichtet, sondern eng mit der Person des Fürsten und dessen Intention zur Selbstinszenierung verbunden waren. Die

⁷⁹⁷ "Den ersten Punct der Landes=Regierung haben wir oben beschrieben / wie er darin bestehe / daß der von GOtt verliehene Stand und die dazu gehörige Ehr und Macht ... zu erhalten". In: Seckendorff 1660, S.68.

Schlosskapelle war immer auch ein Raum, in dem "Pracht" visualisiert und erfahrbar gemacht wurde, sie war gleichzeitig Mittel, um sich gegenüber Standesgenossen abzugrenzen. Nicht zuletzt die Publikation von Einweihungsschriften macht deutlich, dass mittels des Mediums des Druckes eine Verbreitung "nach außen" beabsichtigt war, die Aufmerksamkeit erwecken wollte. Die Einweihungsdrucke, denen, wie an dem Beispiel von Römhild gezeigt wurde, auch eine Beschreibung der Ausgestaltung der Schlosskapelle beigelegt wurde, waren ein Mittel, der höfischen Konkurrenz zu begegnen, sich gegenüber anderen Höfen abzugrenzen und sich selbst hervorzuheben.

Die Orgel war Teil der Ausstattung und damit integriert in das Gesamtkonzept. Der fürstliche Darstellungswille lässt sich deshalb auch gut an den jeweiligen Instrumenten darstellen. Augenfällig ist die Selbstinszenierung von Herzog Friedrich III. in der Altenburger Schlosskapelle. Hier sind es die primären Attribute fürstlicher Macht, mit denen die Orgel besetzt wurde. So finden sich am Prospekt Fürstenhüte und Hermelinmantel, als Insignien des eigenen Ranges. Die sächsischen Wappen bedeuten die Herkunft und die Zugehörigkeit, verweisen aber gleichzeitig über die Person des Herzogs hinaus auf das Territorium. Konkret benannt wird der Herzog durch die Initialen in der Kartusche auf dem Mittelturm, in denen vereint Name, Rang und Territorium erscheinen. Ausführlich ließ sich Friedrich III. aber in jener, über dem Notenpult angebrachten Kartusche benennen, als Stifter des Instrumentes und hier mit ausführlicherem Titel: von Sachsen, Jülich, Cleve und Berg Dies evozierte, über die aktuelle Demonstration fürstlicher Herrschaft hinaus, gleichzeitig Erinnerung an den Fürsten auch für spätere Generationen.

Auf dem Gehäuse der Orgel in der Gothaer Schlosskapelle war die Reihung herrschaftlicher Zeichen andersherum angeordnet worden. Hier ist auf den Außentürmen Kartuschen mit den Initialen des Herzogs angebracht, im Zentrum jedoch das sächsische Wappen, alle jeweils mit einem Fürstenhut bekrönt. Hier wird über das Orgelgehäuse hinaus Bezug genommen zum Ziboriumsaufsatz des Kanzeldeckels, auf dem ebenfalls ein Fürstenhut angebracht ist.

In der Schlosskapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden war ungefähr hundert Jahre zuvor die Demonstration fürstlicher, protestantischer Macht bereits durch die Anordnung der Orgel über Altar und Kanzel erfolgt. Ihre Ausstattung mit erlesenen Materialien, in Schmalkalden Elfenbein und Blattgold oder wie an den anderen Instrumenten der Schlosskapellen von Landgraf Wilhelm IV., Ebenholz oder Achat,

zeichnete nicht nur die Orgeln selbst aus, sondern ließ auch ihre Auftraggeber und Eigentümer umso wohlhabender erscheinen. Nicht ohne Grund war schließlich in Schmalkalden die Thematik der Bemalung der Flügeltüren an der Orgel gewählt worden. Mit dem Motiv von Saul und David oder der Bundeslade waren Themen aus dem Alten Testament gewählt worden, die sich in hervorragender Art und Weise eignen, christliche, religiöse und herrschaftliche Symbolik zu vereinen.

So verdeutlichte die Orgel in der Schlosskapelle das Beziehungsgeflecht von göttlicher und weltlicher, fürstlicher Macht.

Der Kirchenraum war Abbild der göttlichen Ordnung, die auch in der Ordnung des höfischen Rangsystems ihren Ausdruck fand. Das Ordnungssystem des Hofes wiederum war Vorbild für das ganze Territorium des Fürsten.⁷⁹⁸ Bezeichnend für die Polarität von fürstlicher und kirchlicher Macht war die Anordnung von Fürstenstand und Kanzel. So befand sich die Kanzel immer unterhalb oder höchstens auf gleichem Niveau wie der Fürstenstand. Um den Fürstenstand, nicht um Altar oder Kanzel wurde der Hofstaat gruppiert. Die soziale Stellung innerhalb der Hofgesellschaft war das bestimmende Moment für die Nähe zum Fürstenstand.⁷⁹⁹

Die Schlosskapelle wurde somit zum sichtbaren Ausdruck der Sozialstruktur und der immer wieder erneuerbaren Hierarchisierung der verschiedenen Personengruppen innerhalb des gesamten Hofstaates in vertikaler und horizontaler Richtung wie sonst an keinem anderen Ort des Hofes. Der Gottesdienst in der Schloßkapelle war fester Bestandteil des Hofalltags und als Ort zur Vermittlung christlicher Werte Grundlage dessen: "also wird erfordert / das auch die Übung solcher Christlichen Religion / sampt wahren Gottesfurcht / als dem Fundament aller guten Ordnung / Trew und Tugend bey Hof in gutem Schwang erhalten werde / zu Beförderung der Ehren Gottes ... Derowegen wird in einer Fürstl. Residenz eine öffentliche Hofkirche oder Capelle gehalten".⁸⁰⁰ In jeder Hofordnung wurde darüber hinaus die Anwesenheitspflicht bei den Gottesdiensten an erster Stelle genannt.⁸⁰¹ Durch die

⁷⁹⁸ Seckendorff 1660, S.438: "nachdem von seiner [des Fürsten, B.B.] Hofstatt und der Hof=Bedienten Leben und Wandel das gantze Land Exempel zu nehmen / und sich darnach zu bessern ... pflegt".

⁷⁹⁹ Die Sitzordnungen gehen in der Regel in der Abfolge ihrer Beschreibung immer vom Fürstenstand aus.

⁸⁰⁰ Seckendorff 1660, S.438f.

⁸⁰¹ So etwa die Hofordnung von Sachsen-Eisenach von 1680 (ThStA Weimar, A 9177b, fol.1): "ein jeder sich zur Predigt und denen angeordneten betstunden, so wohl in der kirche alß bey hoff zu rechter Zeit und an seines assignirten gewöhnlichen platz einfinden", oder die Hofordnung von Sachsen-Jena 1673 (ThStA Weimar, A 9177a, fol.1): "Erstlichen sollen in aus befürstl. Hofflager od. sonst keiner die Predigten od. Bet-stunden muthwillig versäumen, sonderlich aber bey Sonn-

Vergabe von festen Plätzen im Gestühl bestand damit eine "lückenlose" Anwesenheitskontrolle.

Die Orgel nahm innerhalb dieses Ordnungsgefüges und der Polarität Fürstenstand und Kanzel eine untergeordnete Stellung ein. Ihr Platz war wesentlich bestimmt von der akustischen, mehr noch aber visuellen Ausrichtung auf den Fürstenstand und einer homogenen Anordnung in der Gesamtheit der Ausstattungsstücke.

Doch visualisierte dabei gerade die Orgel in idealer Weise die göttlichen Ordnung. Sie verdeutlichte das harmonische Gefüge der Weltenordnung als Abbild der himmlischen, göttlichen Gesetzmäßigkeit. Durch das harmonische Gefüge der Orgelpfeifen war sie der Mikrokosmos, der das Ordnungssystem des Makrokosmos widerspiegelte. Sie verdeutlichte die harmonischen Strukturen, gleichermaßen die Proportionen der Musik, des Menschen und des Universums. So, wie die Musik der Menschen Abbild und Vorgeschmack der himmlischen Musik, der Musik der Engel war, so war das weltliche – soziale und politische – Ordnungsgefüge eingebettet in die gesamte Ordnung der göttlichen Schöpfung. Durch die Visualisierung der Weltenharmonie war die Orgel Bestandteil des durch die göttliche Schöpfung bestimmten weltlichen Ordnungsgefüges, dessen Oberhaupt der Fürst, als Stellvertreter Gottes auf Erden war.

Immer war die Gestalt und Ausstattung der Schlosskapelle, dies im Gegensatz zu Sakralbauten im städtischen oder ländlichen Bereich, eng mit der Person des Herrschers verknüpft und auch in die Architektur des Schlosses eingebunden.

Innerhalb des Schlosskomplexes war die Schlosskapelle neben dem Festsaal einer derjenigen Räume, welche innerhalb des höfischen Zeremoniells eine besondere Bedeutung besaß. Der Kapelle kamen besondere repräsentative Aufgaben zu, die eine herausragende, prachtvolle Ausstattung erforderten.

Stets war Pracht ein Mittel, den eigenen Stand zu verdeutlichen und Herrschaft und Macht zu demonstrieren. Gleichzeitig war die prächtige Ausstattung ein Gradmesser für die Bedeutung des Raumes innerhalb der höfischen Raumabfolge. Je bedeutender der Raum innerhalb des Schlossareals war, desto aufwändiger wurde er ausgeschmückt und ausgestattet. Hier rangierte die Schlosskapelle neben dem Festsaal an oberster Stelle.

u. festtagen zur Anhörung Göttl. Worts sich fleißig einfinden ... und sonderbare Ehrhaftt keines wegen verabsäumen u. im übrigen auch Ihre diener mit fleiß darzu anhalten."

Die Ausstattung der Kirchenräume war ein Mittel, "Pracht" zu demonstrieren und zusätzlich zu steigern. Vielfältige Mittel, sowohl in der Ausgestaltung als auch in den verwendeten Materialien wurden hier verwendet, um die Bedeutung zu visualisieren. Neben der konkreten Einbringung von hochrangigen Architekturteilen wie Säulenstellungen oder Pilaster, oder Gemälde mit christlicher oder auch herrschaftlicher Motivik dienten auch ornamentale Schnitzereien oder Stuckierung dazu, Pracht zu sichtbar zu machen.

So sind auch beispielsweise die bereits genannten Schlosskapellen in Eisenberg, Coburg und Saalfeld aufwendig mit Stuckarbeiten versehen, die eine vielfältige Ornamentik aufweisen. Die Stuckierung der Kapellen schaffte die Anbindung an andere, "prachtvoll" ausgestattete Wohn- und Festräume des Schlosses, und andererseits eine Abgrenzung und gleichzeitige Hervorhebung gegenüber anderen Sakralräumen im städtischen oder ländlichen Bereich.

Immer waren auch die Orgeln in den Schlosskapellen ein Medium, Pracht zu demonstrieren. Durch ihren Standort an prägnanter Stelle waren sie dazu prädestiniert, in das Gesamtkonzept der Schlosskapelle mit eingebunden zu werden. Neben dem Glanz der zinnernen Prospekt Pfeifen, die stets durch ihre Gestalt eine Verbindung zu den immer eine höhergestellte Architektur manifestierenden Säulen und Kollonaden darstellten, war das Orgelgehäuse Träger von figürlichen und ornamentalen Verzierungen. Am Orgelprospekt setzte sich der Schmuck des Kapellenraumes fort.

Deutlich wird dies beispielsweise in der Saalfelder Schlosskapelle. Hier finden sich am Orgelprospekt jene Schmuckelemente wieder, die auch im Kirchenraum Anwendung fanden. So wird durch die vorgeblendeten Pilaster am Untergehäuse der Orgel das Motiv der Doppelsäulenstellungen im Kirchenraum wiederholt. Das geschnitzte Laub- und Rankenwerk der Schleierbretter und an den Lisenen und Friesen des Prospektes schaffen Bezüge zur Stuckornamentik an der Decke der Saalfelder Schlosskapelle.

Fast noch deutlicher ist die Vernetzung von Schmuckformen am Prospekt der Orgel in der Schlosskapelle des Friedenstein in Gotha greifbar. Hier werden Bezugspunkte beispielsweise zwischen Orgel und Kanzel durch das Volutenmotiv erreicht. Festons binden zusätzlich die Altarzone mit ein. Ein vielfältiges Spiel von Blattwerk und Fruchtgehängen schmücken gleichzeitig die Decke der Schlosskapelle und den Orgelprospekt, Lorbeerkränzen, Girlanden und Festons verzieren das Orgelgehäuse

und den Kirchenraum. All dies dient dazu, durch den Schmuck die Pracht der Schlosskapelle zu verstärken und damit den Kirchenraum über andere Räume des Schlosses zu heben und seine besondere Bedeutung hervorzuheben. Durch die Prächtigkeit der Kapelle wurde aber immer auch der Herzog selbst gelobt.

Raumbezüge wurden in der Gothaer Schlosskapelle aber auch durch den figürlichen Schmuck geschaffen. So verweisen die Trompetenengel auf den Gesimsen des Orgelprospektes und die Schriftbänder bereits auf das darüber an der Decke angebrachte Gemälde mit der Darstellung des himmlischen Orchesters.

Die Pracht der Orgeln in den Schlosskapellen wurde nicht, wie in Stadtkirchen durch die Größe und Mächtigkeit des Instrumentes erzeugt, sondern sehr viel subtiler, durch die gezielte Einbindung in das Gesamtkonzept geschaffen, durch Bezüge an architektonischen Details und Schmuckelemente im Raum.

In der Kapelle des Schlosses in Eisenberg ist diese Einbindung in nahezu perfekter Weise realisiert worden. Der Orgelprospekt wurde hier zweigeteilt und durch das umlaufende Gebälk des Kirchenraumes optisch getrennt. Vielfältige Schmuckmotive an der Decke und an den Wänden wie Girlanden, Palmetten und Akanthuslaub kehren am Orgelprospekt wieder. Die Rundbögen an den Prospektfeldern korrespondieren mit dem großen, rahmenden Chorbogen. Die Dreiheit als Großform in der Prospektgestaltung visualisiert die göttliche Trinität. Sie greift zugleich das Triumphbogenmotiv auf und nimmt Bezug zur christlichen Heilsbotschaft von Altar und Kanzel.

Von Bedeutung ist in der Eisenberger Schlosskapelle neben der architektonischen Integration vor allem die Einbindung der Orgel in die Memorialfunktion des Sakralraumes als Grablege für den Herzog und seiner Gemahlin. Die Verwendung als herrschaftliche Begräbnisstätte war entscheidend für die Ausgestaltung der Schlosskapelle. Von Einfluss für die Ausstattung der Schlosskapelle als Begräbnisort war die starke Zentrierung auf die Person des Herzogs, so wie in Eisenberg. Hier wurde der ganze Kirchenraum zu einer persönlichen Gedenkstätte und Erinnerungsträger gemacht.

Immer war die Schlosskapelle Ausdruck der persönlichen Glaubenshaltung des Fürsten. Als Grabkapelle verdeutlichte sie das Verständnis von Todeserwartung und Jenseitsvorstellung. Die Ausstattung des Kapellenraumes wurde in dem Bewusstsein geschaffen, dass für den Aufenthalt im Jenseits die Taten zu Lebzeiten des Verstorbenen entscheidend waren. Von der Todesstunde an war keine Einflussnahme

auf das weitere Schicksal mehr möglich. Damit kam dem Sterbevorgang eine entscheidende Bedeutung zu, die eine Beschäftigung der Gläubigen damit schon zu Lebzeiten provozierte. Die Möglichkeiten der Vorbereitung auf und die Auseinandersetzung mit dem Moment des Todes waren vielfältig: hierunter fiel die genaue Bestimmung des Trauerzeremoniells bis hin zu den Kompositionen der Trauermusik, wie im Falle des Heinrich Posthumus Reuß 1635/36,⁸⁰² genauso wie die Einrichtung und Ausstattung der Schlosskapellen in ihrer Funktion als zukünftige Begräbnisstätten.

Die Todesvorstellung selbst war zweigeteilt: Die unsterbliche Seele stieg nach dem Tod in den Himmel auf, während der Körper bis zur Auferstehung am jüngsten Tag im Grab oder in der Gruft verweilte.⁸⁰³ Dies war nach der protestantischen Glaubenslehre auch der Moment, an dem die Offenbarung des Richterspruches erfolgte. Diese Vorstellung wird in den apokalyptischen Darstellungen als Teil der Ausstattung der Schlosskapellen deutlich, wie beispielsweise in Eisenberg.

Die Orgel war hier zusammen mit den anderen Prinzipalstücken eng in die Auferstehungsthematik verwoben worden. In vertikaler Anordnung über der Fürstengruft im Chor sind der Altar, die Kanzel und die Orgel dem Motiv des Leidens, Tod und Auferstehung Christi und der Heilserwartung zugeordnet. Der Orgel kommt dabei die Rolle der Vorwegnahme des himmlischen Orchesters zu, dadurch verweist sie in der diesseitigen Kapelle bereits in das Jenseits. Mit der Aufnahme des Triumphbogenmotivs klingt durch sie bereits der Triumph der Auferstehung über den Tod an. Durch die Trompetenengel auf den Gesimsen des Orgelprospektes wird jenes Motiv plastisch ausgeformt, das in der Chorkuppel gemalt fortgeführt wird: die himmlische, jenseitige Musik. So wird die Orgel in den apokalyptischen Kontext des Kirchenraumes integriert.

Wie neben der Schlosskapelle in Eisenberg auch das Beispiel in Weimar zeigt, wurde die Kapelle schon zu Lebzeiten des Herzogs zu einem persönlichen Memorialraum gestaltet, als Träger persönlicher Glaubens- und Selbstdarstellung, und schließlich zu einem Erinnerungsträger und retrospektiver Gedenkstätte. Sie zeugte dauerhaft von der vorbildlichen christlichen Lebensführung des noch im irdischen Leben agierenden Herzogs wie auch nach dessen Tod. Die Schlosskapelle wurde zum Denkmal, das die Persönlichkeit des verstorbenen Herzogs individuell würdigte.

⁸⁰² Vgl. die verschiedenen Aufsätze dazu in Stein 1996 sowie Karg 1997.

⁸⁰³ S.o. die Inschrift in der Eisenberger Schloßkapelle: "nimm gnädig meinen Geist auf, die Gebeine aber laß unten in dieser Gruft sanft ruhen bis zum Tage der glanzvollen Auferstehung".

So kam der Kapelle transitorischer Charakter zu, bedingt durch die Zweiteilung von Seele und Körper. Während jene in den Himmel aufstieg, verblieb der Körper bis zum Jüngsten Gericht in der Fürstengruft.

Die Orgel in der Weimarer Schlosskapelle war dabei Station zu diesem „Weg zur Himmelsburg“. Der Weg führte dabei von der Gruft über Altar und Kanzel im Kirchenraum zur Kuppel, die bereits die Schnittstelle zwischen irdischen und himmlischen Gefilden darstellte. Folgerichtig war an diesem Platz auch die Orgel angeordnet. Wie in Eisenberg übernahm sie die Funktion der Darstellung himmlischer Musik, sie repräsentierte als irdische Vertreterin den Lobpreis des himmlischen Orchesters.

Zusätzlich war in Weimar diese Installation durch den Effekt einer Schiebedecke verstärkt worden. Dadurch konnten sowohl der Schall als auch der Lichteinfall durch die Kuppel gemindert werden und sowohl der transitorische Charakter als auch die theatralische Wirkung dieser Inszenierung zusätzlich gesteigert werden. Wahlweise erschien der Blick in die himmlischen Sphären und der Klang des himmlischen Lobpreises – oder er entschwand.

XIII. Zusammenfassung

Seit ihrer Einführung in den abendländischen Kulturkreis waren Orgeln Musikinstrumente, die als Zeichen der Pracht und der Repräsentation dienten. Aufgrund ihrer großen Lautstärke und ihres statischen Klanges waren sie wie keine anderen Musikinstrumente zur Erzeugung von Signal- und Akklamationszeichen geeignet und dienten zur Proklamation und Demonstration von Macht- und Rechtsansprüchen. Dies waren hauptsächliche Gründe für den Einzug und die Aufnahme von Orgelwerken und Orgelmusik in die Liturgie der christlichen Kirche gewesen.

Im 16. Jahrhundert waren Orgeln zumeist in Schlosskapellen, sowie in großen Stadt- und Klosterkirchen zu finden. Die weitgreifende Ausstattung der Kirchen auf dem Lande mit Orgelwerken, hauptsächlich im 17. Jahrhundert, ging einher mit einer Änderung der kirchenmusikalischen Gegebenheiten. War die Orgel bis dahin als Soloinstrument gebraucht worden, im Wechsel mit Chor- und Gemeindegesang, so wurde sie immer häufiger zur Unterstützung des Gemeindegesanges eingesetzt.

Ihre pädagogische Funktion hatte bereits Luther erkannt, so dass er den Gebrauch der Orgel, wenngleich ihre Prächtigkeit der protestantischen Lehre eher widersprach, aufgrund ihrer Nützlichkeit tolerierte. Luthers Haltung zur Stellung und zum Gebrauch der Orgel im protestantischen Gottesdienst durchzog die theologischen Stellungnahmen durch die Jahrhunderte hinweg. Die Diskussionen der Gegner und Befürworter waren stets von denselben Argumenten geprägt. Immer war es in der Hauptsache der Gebrauch durch den Organisten, das selbstgefällige und auch dadurch häufig lang andauernde, mehr oder minder qualitätvolle Orgelspiel, das die Kritiker erzürnte. Was der Orgel hingegen zugute kam, war der Umstand, dass sie wie kein zweites Musikinstrument dazu geeignet war, die in jener Zeit geprägte Vorstellung von der in harmonischen Strukturen geordneten Schöpfung darzustellen und anschaulich zu machen.

Parallel zur musikalisch-liturgischen Entwicklung verlief die Einbindung der Orgel in den Kirchenraum. Dies geschah sowohl durch ihre Aufstellung im Raum selbst, als auch durch die Gestaltung des Gehäuses. Die verschiedenen Aufstellungsorte in der Geschichte des protestantischen Kirchenbaues vom 16. bis zum 18. Jahrhundert zeigen, dass der Orgel in den verschieden ausgeformten Kirchenräumen kein fester Platz zugewiesen war, sondern sie wurde je nach

Gegebenheit an der Längsseite oder der Schmalseite angebracht. Eine Neuerung des protestantischen Kirchenbaues war zweifelsohne die Aufstellung der Orgel in einer Achse über Altar und Kanzel, wie zuerst in der Schlosskapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden. Eine Anordnung, die Ende des 17. und im 18. Jahrhunderts wieder aufgegriffen worden ist. Immer jedoch wurde die Orgel in den vorgestellten protestantischen Schlosskapellen des 16. und 17. Jahrhunderts gegenüber dem Fürstenstand platziert.

Auch an den beiden, Anfang des 17. Jahrhunderts unter herrschaftlichem Einfluss errichteten Stadtkirchen in Wolfenbüttel und Bückeburg wird exemplarisch deutlich, wie verschiedenartige Konzepte realisiert wurden. In Bückeburg waren alle Prinzipalstücke im Chor gegenüber dem Fürstenstand angeordnet worden, während in Wolfenbüttel diese ringsumher ihre Aufstellung fanden. Kanzel und Fürstenstand einander gegenüber an den Längsseiten, der Altar im Chor und die Orgel über dem Eingangsbereich gegenüber. Die Stadtkirche in Freudenstadt stellte aufgrund ihrer Form als Winkelhakenkirche eine Ausnahmeerscheinung dar. Hier befand sich die Orgel ursprünglich nicht entsprechend des Raumes an einer der Ecken, sondern entsprechend der Nutzung an der Wand gegenüber des als Gemeinderaum dienenden Flügels.

Auch in Zentralräumen, eine Raumform, die wesentlich im 18. Jahrhundert im protestantischen Kirchenbau aufkam, waren verschiedene Möglichkeiten der Stellungen von Orgeln praktiziert worden, wie die unterschiedlichen Lösungen in der Stadtkirche Waltershausen, der Marienkirche Großenhain, St. Petri in Hamburg und in der Frauenkirche in Dresden zeigen.

Das Ringen um geeignete Standorte der Prinzipalstücke und die Vielfalt der möglichen Lösungen im protestantischen Kirchenbau hinsichtlich einer bestmöglichen Anordnung für Prediger und Zuhörer wurde anhand der von Leonhard Christoph Sturm Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelten Fallbeispiele deutlich. Bereits Mitte des 17. Jahrhunderts hatte Furttenbach in seiner Schrift, die als erste zeitgenössische Äußerung zum protestantischen Kirchenbau gilt, im Gegensatz zu Sturm ausführlich das Thema Orgel im Kirchenraum erläutert. Furttenbach beschrieb die Orgel hinsichtlich ihrer Stellung und Ausgestaltung, hierbei waren für ihn vor allem praktische, orgeltechnische Aspekte maßgebend gewesen.

An erster Stelle der einzeln vorgestellten Instrumente in Thüringer Schlosskapellen steht die Orgel der Kapelle der Wilhelmsburg in Schmalkalden, ein

Raum, der für die Entwicklung des protestantischen Kirchenbaues von großer Bedeutung war. Der Orgel fällt demzufolge allein durch ihre Stellung eine bedeutende Rolle zu. Die Verwendung besonderer Materialien unterstreicht ihren kostbaren und besonderen Nimbus. Durch die Bemalung der Flügeltüren wurde sie auch ikonographisch in das protestantische, antikatholische Gesamtkonzept der Anordnung und Ausgestaltung des Kirchenraumes mit einbezogen.

In ein solches, vielleicht sogar noch umfassenderes Gesamtkonzept war die Orgel der Kapelle der Wilhelmsburg in Weimar eingebunden. Hier war bereits der Name der Kapelle, als “Weg zur Himmelsburg” transitorisches Leitmotiv für das Ausstattungsprogramm. Über der Gruft, dem entsprechend gestalteten Altar und der Kanzel befand sich die Orgel in der Kuppel des Raumes, als Sinnbild der himmlischen Sphärenmusik. Durch eine Schiebedecke konnte dieser Effekt zusätzlich verstärkt werden.

In eine ähnliche, transitorische Gesamtschau war die Orgel der Eisenberger Schlosskapelle eingebettet. Hier jedoch tritt das Orgelwerk kaum mehr als eigenständiges Musikinstrument in Erscheinung, sondern wird umfassend gestalterisch in das Gesamtkonzept eingebunden. Beigefügte Attribute wie musizierende Engelfiguren verdeutlichen den Sinngehalt der Orgel und kennzeichnen sie als Musikinstrument. Diese Motivik wird illusionistisch in der überwölbenden Kuppel fortgeführt.

Konträr hingegen stellte sich die Situation in der nahezu zeitgleich errichteten Schlosskapelle der Römhilder Glücksburg dar. In einer anlässlich der Einweihung erstellten Zeichnung mit der Wiedergabe der Einweihungsprozession und Innenansichten der heute so nicht mehr existenten Schlosskapelle wurde auch die Orgel abgebildet. Das schematisiert wirkende Instrument steht recht isoliert in der ansonsten überhaupt eher schlichter eingerichteten Schlosskapelle. Die Ausstattung der aufgrund der geplanten Einweihung anlässlich des Geburtstages der Herzogin rasch errichteten Schlosskapelle konnte offensichtlich nicht rechtzeitig vollendet werden. Dies betraf auch die Orgel, die insofern umso ausführlicher auch in einer Druckschrift erläutert wurde. Ob es sich bei dem zeichnerisch dargestellten und beschriebenen Instrument um jene Orgel handelt, die heute in Stepfershausen steht, muss offen bleiben. Eine Translozierung anhand einer Versteigerung des Inventars der Römhilder Schlosskapelle ist durch Archivalien belegt und auch der Schmuck dieser Orgel deutet darauf hin.

Ein Vergleich von Original und Abbildung desselben Instrumentes konnte auch anhand der Orgel in der Saalfelder Schlosskapelle gezogen werden. Der bisher noch unentdeckte Kostenvoranschlag zum Bau dieses Instrumentes zeigt ebenfalls eine schematisierte, jedoch detailgetreuere Abbildung als jene in Römhild. Wenngleich an den Wänden der Saalfelder Schlosskapelle Darstellungen auf den Ort der Musik hinweisen, so wurde hier die Orgel nicht, wie beispielsweise in der Eisenberger Schlosskapelle, in ein solch umfassendes, ikonographisches Gesamtprogramm eingebunden. Vielmehr wurde im Saalfelder Schloss die Orgel mit subtileren, architektonischen Mitteln mit dem Raum verflochten, insofern, als dass die Orgel eher als Kulisse des auf der Kanzel stehenden Predigers wirkt.

Auch in der Kapelle von Schloss Friedenstein in Gotha rahmt die Orgel den Kanzelbereich. Hier wirkt die Orgel jedoch vielmehr noch als eigenständiges Musikinstrument. Die Einbindung in den Kirchenraum wurde mit figürlichen und bildlichen Mitteln erreicht. Hinzu kommen Schriftbänder, die auf den Sinn und Zweck der Orgel und Orgelmusik hinweisen. Die plastischen Attribute an der Orgel setzen sich fort in dem himmlischen Orchester der illusionistischen Malerei in der sich darüber befindlichen Kuppel.

Ähnlich den gezeigten Beispielen funktionierte auch die Einbindung der Orgel in den Raum der Kapelle des Schlosses Tenneberg. In diesem Fall wurde jedoch neben der eher sparsamen Ausstattung des Prospektes mit Schmuck, mit der Ausbildung einer Sonne und Pfeifen-Strahlen-Motivik hinter der Kanzel ein besonderer Kunstgriff angewendet.

In einem anderen Zusammenhang wurde die Geschichte der Orgel in der Altenburger Schlosskapelle dargestellt. Im Gegensatz zu den anderen Sakralräumen war in Altenburg ein im Kern mittelalterlicher Raum bereits vorhanden, so dass der Orgelbau nicht wie an den anderen Beispielen im Zuge eines Neubaus oder Neuausstattung des Kirchenraumes erfolgte, sondern unabhängig davon. Zwei Aspekte konnten hier veranschaulicht werden: die Diskussion um die Wahl des Standortes der Orgel, der nicht von vornherein festgelegt war und schließlich zugunsten der Lichtverhältnisse an der Längsseite des Kirchenschiffes festgesetzt wurde und nicht im Chor gegenüber dem Fürstenstand, obwohl dieser Platz hinsichtlich der Akustik und auch dem visuellen Eindruck wesentlich vorteilhafter gewesen wäre. Den Ausschlag hatte schließlich die Entscheidung des Herzogs gegeben.

Zum anderen wurde aufgezeigt, welche Künstler und Handwerker am Bau des Instrumentes beteiligt waren. Neben dem Orgelbauer selbst waren hauptsächlich der Tischler für die Gehäusearbeiten, die Bildhauerin für den ornamentalen und figürlichen Schmuck und der Maler für die farbliche Behandlung des Prospektes engagiert. Auch die Frage einer farblichen Grundfassung des Orgelprospektes war bis zuletzt offen geblieben. Auffallend an der Orgel der Altenburger Schlosskapelle ist ihre Größe in Relation zum Raum und ihre Ausstattung mit Schmuckapplikationen und herrschaftlichen Insignien, die in der Inschriftenkartusche über dem Spieltisch und jener auf dem Mittelturm mit den Initialen des Herzogs kulminieren. Damit kommt der Orgel neben dem Altaraufbau eine raumbeherrschende Wirkung zu. Möglicherweise sollte gerade als Kompensation und in Ermangelung eines neuen, zeitgemäßen Sakralbaues umso mehr die Ausstattung prächtig und repräsentativ erscheinen. Ein gutes Vergleichsinstrument zur Orgel der Altenburger Schlosskapelle ist die von demselben Orgelbauer Gottfried Heinrich Trost errichtete, aber mit bedeutend weniger Schmuck versehene Orgel in der Stadtkirche in Waltershausen.

Kurzporträts anderer Instrumente in Schlosskapellen des mitteldeutschen Raumes zeigen ähnliche Situationen. Die architektonische Einbindung der Orgelwerke in der Schlosskapelle der Ehrenburg in Coburg oder der nicht mehr existenten Kapelle des Zerbster Schlosses weisen vergleichbare Strukturen oder Grundmuster auf. Ein Sonderfall ist zweifelsohne die Aufstellung einer Orgelattrappe, eines zweiten stummen, aber identischen Prospektes in der Schlosskirche der Zeitzer Moritzburg zur Aufrechterhaltung der symmetrischen Raumgestaltung.

Immer waren die Schlosskapellen Räume, die eine Doppelfunktion innehatten. Zwar waren es in ihrer ureigenen Funktion Sakralräume, zur Abhaltung des protestantischen Kultes, von Betstunden und feierlichen Gottesdiensten, andererseits waren sie eingebunden in einen höfischen Kontext, in die Architektur des Schlosses und in seine sozialen und herrschaftlichen Strukturen, in das höfische Zeremoniell. So diente die Schlosskapelle stets auch zur Demonstration herrschaftlicher Pracht. In das architektonische und künstlerische Gesamtkonzept war die Orgel in unterschiedlichster Weise eingebunden, doch war sie immer auch in besonderem Maße Trägerin herrschaftlicher und religiöser Zeichen, da sich der Orgelprospekt gut zur Präsentation eignete.

Beispiele aus dem städtischen und ländlichen Milieu Thüringens zeigen, dass die Orgelwerke selbst sich nicht grundsätzlich von jenen der Schlosskapellen unterscheiden. Sicherlich waren die Aufträge zur Errichtung von Orgeln in nächster Nähe des Fürsten sehr begehrt, versprachen sie neben einer allgemeinen Reputation und verbunden damit möglichen Folgeaufträgen doch unter Umständen den Titel des Hoforgelbauers oder die Erteilung eines Privilegium exclusivum zur alleinigen Betreuung des jeweiligen Territoriums. Insofern musste gerade das Instrument für eine Schlosskapelle qualitativ hochwertig sein und zur Zufriedenheit des Fürsten ausfallen. Andererseits konnte aber auch trotz der Existenz eines Hoforgelbauers zur Errichtung eines Instrumentes für die Schlosskapelle der Orgelbauer von außen geholt werden, wie das Beispiel in Gotha zeigt.

Es ist nicht die Ausbildung eines bestimmten Orgeltypus, sondern vielmehr die Integration der Instrumente in die Architektur und in das Gesamtkonzept der herrschaftlichen Sakralräume, welche die Orgelwerke der Schlosskapellen - in dem behandelten Zeitraum - vor jenen in den ländlichen oder städtischen Kirchen auszeichnet. Dort sind sicherlich genauso, wenn nicht in manchen Fällen sogar schmuckvollere Instrumente anzutreffen, doch stehen sie in den meisten Fällen sehr viel isolierter von der übrigen Ausstattung und Architektur. Diese stilistische Einheit von Orgel und Kirchenraum ist Grund dafür, dass in den Schlosskapellen Thüringens auffallend viele historische Orgelprospekte heute erhalten geblieben sind. Im Gegensatz dazu waren in vielen anderen Kirchenräumen auch die Orgelgehäuse, nicht allein nur die Mechanik und das Pfeifenwerk, einem sich ändernden Zeitgeschmack unterworfen.

Eine Auflösung der Erscheinung der Orgel als eigenständiges Musikinstrument im Raum hatte bereits Decker Anfang des 18. Jahrhunderts in seiner Darstellung einer Schlosskapelle vollzogen. Johann Jakob Schübler führte dies zwei Jahrzehnte später in seinen Studien sowohl zu Orgelprospekten selbst, vielleicht noch konsequenter in den Stichen zu Altarraumsituationen vor. Schübler löste den Werkcharakter auf und gestaltete die Orgelgehäuse mit Architekturelementen. In ihrer Ansicht waren sie kaum mehr als Instrumente kenntlich, sondern die Pfeifen wurden, vor allem in ihrer Ähnlichkeit zu Kollonaden, als gestalterisches Element genutzt zur Gliederung der Wandfassade.

Schübler war damit Vorreiter einer Entwicklung, die bereits in der Gestaltung der hier vorgestellten Orgeln in den Schlosskapellen anklang und sich in der zweiten

Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert vollzog, die Auflösung des Werkcharakters im Orgelprospekt hin zu einer flächigen Prospektgestaltung, die Rücknahme einer Gliederung mit Türmen und Feldern zugunsten einer flächigen, fassadenhaften Schauseite.

Die Auflösung des Charakters der Orgel als eigenständiges Musikinstrument und die damit verbundene Verschmelzung mit der umgebenden Architektur wird in seiner Extremform deutlich in der mecklenburgischen Stadt- und gleichzeitig Schlosskirche Ludwigslust.⁸⁰⁴ Die 1765-1770 im Auftrag von Herzog Friedrich von Mecklenburg-Schwerin errichtete Kirche ist als Langhaus mit einem kassettierten Tonnengewölbe konzipiert worden. Der Fürstenstand befindet sich über dem Eingang an der Schmalseite, Altar und Kanzel gegenüber im erhöhten Chorbereich.

Dahinter ist eine halbrunde, den ganzen Chorraum ausfüllende und bis unter das Gewölbe reichende Wand installiert, die vollständig mit der Verkündigung der Hirten bemalt ist. Im Scheitel des Gewölbes ist die Strahlenglorie mit dem Namen Jehovas abgebildet. Die gesamte Wand ist jedoch zweigeteilt. Der obere Teil ist zurückversetzt - zum Schallaustritt der hinter dem unteren Teil verborgenen, vom Kirchenraum unsichtbaren Orgel.⁸⁰⁵

Einziger Hinweis auf das Vorhandensein eines Instrumentes ist das aufgemalte Orgelpositiv innerhalb einer Gruppe musizierender Engel. So ist hier in der Stadt- und Schlosskirche Ludwigslust zwar dieser Ort der Kirchenmusik ikonographisch bedeutet und visuell erfahrbar gemacht durch jene Attribute, mit denen bis dahin allgemein Orgelprospekte ausgestattet worden waren - musizierende Engel als Zeichen himmlischer Musik -, das eigentliche Musikinstrument selbst ist jedoch verschwunden.

⁸⁰⁴ Kunstdenkmäler Mecklenburg-Schwerin 1899, S.241ff.

⁸⁰⁵ Die Orgel stammte von dem Orgelbauer Paul Schmidt. Einzelheiten zu diesem Instrument sowie zur weiteren Geschichte der Orgeln in Ludwigslust in: Jaehn 1981 sowie nähere Details zu der ursprünglichen Schmidt-Orgel in Haacke/Jaehn 1985, S.179ff.

XIV. Literatur:

Quellen:

- Anweisung 1752
(ohne Verfasser): Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst. Frankfurt und Leipzig 1752.
- Adlung 1758
Adlung, Jacob: Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758.
- Adlung 1768
Adlung, Jacob: Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Structur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente. Berlin 1768.
- Albrecht 1631
Albrecht, Georg: Handwerckszunft. Einer Kurzen Erzehl- und Beschreibung der vornehmsten Handwercken. Augsburg 1631.
- Andrae 1619
Andrae, Johann Valentin: Christianopolis. Reise nach der Insul Caphar Salama und Beschreibung der darauf gelegenen Republic Christiansburg. 1619, nach der deutschen Übersetzung von David Samuel Georgi, Esslingen 1741 (Neudr. Hildesheim 1981).
- Arndt 1626
Arndt, Johann: Vier Bücher vom wahren Christentum, heilsamer Buß, weltlicher Reue und Beicht. Straßburg 1626
- Arndt 1708
Arndt, Johann: Vom wahren Christenthum. Minden 1708.
- Beer 1719
Beer Johann: Johann Beerens Musicalische Discurse . Nürnberg 1719 (Neudr. Leipzig 1982).
- Beger 1704
Beger, Lorenz: Numismata Pontificorum Modernorum aliorumque Ecclesiasticorum. Köln 1704

- Brückner 1753
 Brückner, Johann Gottfried: Sammlung verschiedener Nachrichten zu einer Beschreibung des Kirchen- und Schulenstaats im Herzogthum Gotha. Bd.1-3. Gotha 1753.
- Brunnemann 1681
 Brunnemann, Johannes: De Iure Ecclesiastico. Frankfurt, Wittenberg 1681.
- Calvör 1705
 Calvör, Caspar: Ritualis Ecclesiastici. Jena 1705.
- Carpzov 1652
 Carpzov, Benedikt: Jurisprudentia Ecclesiastica. Leipzig 1652.
- Decker 1711
 Decker, Paul: Fürstlicher Baumeister. Augsburg 1711.
- Dieterich 1632
 Dieterich, D. Cunrad: Die 7. Kirchwey= oder Orgel=Predigt. In: D. Cunrad Dieterichs / Ulmischer Superintendent Sonderbarer Predigten. Leipzig 1632, S.236-263.
- Einweyhungs=Gedächtnis Römhild 1684
 Einweyhungs=Gedächtnis Der Fürstlichen Sächsischen Hof=Kirchen In der Glücks=Burgk zu Römhild / Das ist: Eigendliche und außführliche ‘Beschreibung / welcher Gestalt Der Durchlauchtigste Fürst und Herr / Herr Heinrich / Herzog zu Sachsen [...] Die in Dero fürstlichen Residenz Glücks=burgk zu Römhild / auf eigene Kosten neu=erbauete Hof=Kirche / zum S.Salvator genannt [...] d. XII Matrii 1682 solenniter, durchs Gebet und heilige Wort Gottes / einweyhen lassen.
- Einweyhungs=Predigt Römhild 1684
 Christliche Einweyhungs=Predigt Welche uff gnädigsten Befehl Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Herrn Heinrichen / Herzog zu Sachsen / Jülich / Cleve und Berg / [...] / Über das VIII Cap. I.Reg a Vers 25 biß auf den 58sten gehalten von Valentin Satorio, Fürstl. Sächs. Kirchen=Rath und Superintendent zu Römhild. Römhild 1684.
- Florin 1722
 Florin, Franz Philipp: Oeconomus prudens et legalis continuatus, Oder Allgemeiner Kluger und Rechts-Verständiger HausVater. Nürnberg 1722.

- Furttenbach 1640
 Furttenbach d.Ä., Joseph: Architectura Recreationis. Das ist: Von Allerhand Nutzlich= und Erfrewlichen Civilischen Gebäwen. Augsburg 1640 (Reprint Berlin 1988).
- Furttenbach 1649
 Furttenbach d.J., Joseph (Hrsg): Kirchen Gebäw. Augsburg 1649.
- Füssli 1789
 Füssli, Johann Rudolf: Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich 1789.
- Geisthirt o.J.
 Geisthirt, Johann Conrad: Historia Schmalcaldica oder Historische Beschreibung der Herrschaft Schmalkalden. In: Zeitschrift des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde, I. Supplement Heft. Schmalkalden und Leipzig 1881.
- Gerber 1732
 Gerber, Christian: Historie der Kirchen=Ceremonien in Sachsen. Dresden und Leipzig 1732.
- Gesangbuch Dresden 1694
 Geist= und Lehr=reiches Kirchen= und Hauß=Buch / voller / gewöhnlich=alt=Lutherisch=so lieblich=neu=reiner= insonderheit syrachischer=Catechismus= auch Sonn= und Fest=Tags=Gesänge. Dresden 1694.
- Goldmann 1696
 Goldmann, Nicolaus: Vollständige Anweisung zu der Civil Baukunst. Hrsg. Leonhard Christoph Sturm. Wolffenbüttel 1696 (Reprint Baden-Baden / Strasbourg 1962).
- Gschwend 1758
 Gschwend, Johann David: Eisenbergische Stadt= und Landchronika. Eisenberg 1758.
- Harsdoerffer 1644
 Harsdoerffer, Georg Philipp: Frauenzimmer Gesprächspiele / so bey Teutschliebenden Gesellschaften an= und aufzuführen. Vierter Theil. Nürnberg 1644 (Neudr. Tübingen 1968).
- Herbst 1643
 Herbst, Johann Andreas: Musica poetica sive Compendium melopoeticum. Nürnberg 1643.

Herbst		1653
Herbst, Johann Andreas: Arte pratica et poetica. Nürnberg 1653.		
Herbst		1658
Herbst, Johann Andreas: Musica moderna prattica. Frankfurt 1658.		
Hirsching		1808
Hirsching, Friedrich Carl Gottlob: Historisch=litterarisches Handbuch berühmter und denkwürdiger Personen, welche in dem achtzehnten Jahrhundert gelebt haben. Elfter Band. Leipzig 1808.		
Jacob		1896
Jacob, Gottlieb: Heinrich, Herzog von Römhild 1676-1710. Lebens-, Charakter und Zeitbild. In: Schriften des Vereins für Sachsen Meinigische Geschichte und Landeskunde. Heft 21, 1896.		
Kirchenordnung	Coburg	1626
Ordnung Wie es in deß Durchlauchtige Hochgebornen Fürsten und Herrn Herrn Johann Casimiri Herzogen zu Sachsen ... Fürstenthumb und Landen Orts Francken und Thüringen in der Kirche mit Lehr, Ceremonien, Visitationen und was solchem mehr anhängig ... gehalten werden solle. Coburg 1626 (Neudruck Coburg 1713).		
Kirchenordnung	Eisenberg	1692
Verordnung, wie es bei der neu-erbauten Schloß-Kirchen wegen des Gottesdients ... Eisenberg 1692		
Kirchenordnung	Gotha	1667
Fürstliche Sächsische abermals verbesserte Landes=Ordnung / Des Durchlauchtigsten / Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn ERNSTEN / Hertzogen zu Sachsen / Jülich / etc..... Gotha 1667.		
Kirchenordnung	Gotha	1720
Fürstl. Sächsische Ernestinische Verordnungen / Das Kirchen= und Schul=Wesen / wie auch Christliche Disciplin betreffende / zusammen getragen. Gotha 1720		
Kirchenordnung	Kassel	1657
Agenda, Das ist: Kirchen=Ordnung / Wie es im Fürstenthumb Hessen mit Verkündigung Göttlichen Worts / Reichung der heiligen Sacramenten und andern Christlichen Handlungen und Ceremonien gehalten werden soll. Cassel 1657.		

- Nicolai 1779
Nicolai, Friedrich: Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam und aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten. Berlin 1779.
- Orgelpredigt Holzhausen 1666
Orgel=Predigt / Darinne vom Ursprung / rechten Brauch / und Nutz der Orgelen in der Kirchen aus Gottes Wort und bewehrten Historien / neben deme / was darbey an erbaulichen Lehren zu beobachten: Bey Einweihung Neuer orgeln einfältig gezeigt und gewiesen / und nunmehr auff frommer Christen instendiges Begehren zum Drucke übergeben worden von Johanne Davide Fidlern / Pfarrern zu Holtzhausen an der Wachsenburgk / und dahin gehörigen Filials Bustadt / im Fürstentumb Gotha. Arnstadt 1666.
- Orgelpredigt Leubingen 1700
Cuno, Christoph: Die Christliche Harmonie und Brüderliche Einigkeit welche Christen an einen wohl gestimmten Orgelwercke zu lernen haben / [...] bey Übergabe und Einweyhung Einer neuen Orgel in Leubingen [...] den 18. Julii Anno 1700 in der Kirche daselbst S. Petri und Pauli. Jena 1700.
- Penther 1746
Penther, Johann Friedrich von: Dritter Theil einer ausführlichen Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst enth. ein Lexicon architectonicum oder Erklärungen der üblichsten deutschen, frantzösischen, italiänischen Kunst-Wörter der bürgerlichen Bau-Kunst. Augsburg 1746.
- Praetorius 1613
Praetorius, Michael: Urania oder Urania-Chorodia. Wolfenbüttel 1613. (Neudr. Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, Hrsg. Friedrich Blume. Bd. 16, Wolfenbüttel und Berlin 1935).
- Praetorius 1619a
Praetorius, Michael: Syntagma musicum. Bd.2: De organographica. Wolfenbüttel 1619 (Neudr. Kassel 1958).
- Praetorius 1619b
Praetorius, Michael: Polyhymnia caduceatrix et panegyrica, Wolfenbüttel 1619. (Neudr. in: Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius. Hrsg. Friedrich Blume, Bd. 17. Wolfenbüttel und Berlin 1930).

- Printz 1690
 Printz, Wolfgang Caspar: historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden 1690.
- Rudolph 1717
 Rudolph, Friedrich: Gotha Diplomatica oder ausführliche historische Beschreibung des Fürstentums Sachsen-Gotha. Frankfurt/Main und Leipzig 1717.
- Scheffler 1657
 Scheffler, Johann (Angelus Silesius): Cherubinischer Wandersmann. Wien 1657 (Neudr. München 1952).
- Schübler 1732
 Schübler, Johann Jakob: Synopsis Architecturae Civilis Ecclecticae. Nürnberg 1732.
- Schübler o.J.(1/10)
 Schübler, Johann Jakob: Zehende Ausgabe seines vorhabenden Wercks / Worinnen vorgestellt werden Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß=und Kirchen=Orglen. Augsburg o.J.
- Schübler o.J.(2/2)
 Schübler, Johann Jakob: Zweyte Ausgabe Des Zweyten Theils Seines vorhabenden Wercks. Worinnen vorgestellt werden: Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre / wie selbige nach der heut zu Tag eingeführten bequemen Disposition mit Orgeln und Cantzlen ordiniret, und hinter einander situiret werden. Augsburg o.J.
- Seckendorff 1660
 Seckendorff, Veit Ludwig von: Teutscher Fürsten=Stat. Frankfurt 1660.
- Slevogt 1732
 Slevogt, Gottfried: Gründliche Untersuchung von denen Rechten der Altäre, Tauf=Steine, Beicht=Stühle, Predigt=Stühle, Kirch=Stände, Gottes=Kästen, Orgeln, Kirchen=Music, Glocken, Thürmer und Gottes=Aecker / Aus dem Canonischen und Protestantischen Kirchen=Recht erläutert. Jena 1732.
- Sorge 1744
 Sorge, Georg Andreas: Anweisung zur Stimmung und Temperatur sowohl der Orgelwerke als auch anderer Instrumente, sonderlich aber des Claviers in einem Gespräch zwischen einem Musico theoretico und seinen Scholaren. Hamburg 1744.

- Sorge 1773
 Sorge, Georg Andreas: Der in der Rechen- und Meßkunst wohlerfahrene Orgelbaumeister, welche die gehörige Weite und Länge aller Orgelpfeifen ... genau erforschen und ausmessen kann. Lobenstein 1773.
- Stieglitz 1796
 Stieglitz, Christian Ludwig: Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind. Ein Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe. Dritter Theil. Leipzig 1796.
- Stieglitz 1797
 Stieglitz, Christian Ludwig: Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst, in welcher alle Fächer dieser Kunst nach alphabetischer Ordnung abgehandelt sind. Ein Handbuch für Staatswirthe, Baumeister und Landwirthe. Vierter Theil. Leipzig 1797.
- Sturm 1712
 Sturm, Leonhard Christoph: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleinen kirchen figur und einrichtung, an eine Durchläuchtige Person über einen gewissen Casu gestellt. Hamburg 1712.
- Sturm 1714
 Sturm, Leonhard Christoph: Prodomus Architecturae Goldmanniae. Augsburg 1714.
- Sturm 1718
 Sturm, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1718
- Sturm 1718/2
 Sturm, Leonhard Christoph: Vollständige Anweisung / Grosser Herren Palläste starck / bequem / nach den Regeln der antiken Architectur untadelich / und nach dem heutigen Gusto schön und prächtig anzugeben. Augsburg 1718.
- Sturm 1720
 Sturm, Leonhard Christoph: Die unentbährliche Regel der Symmetrie oder : Des Ebenmasses / Wies sie zuförderst an dem herrlichsten Exempel des Göttlichen Tempels von Salomone erbauet / wahrzunehmen. Augsburg 1720
- Thomasius 1738
 Thomasius, Christian: Vollständige Erläuterung der Kirchen=Rechts=Gelahrtheit. Frankfurt und Leipzig 1738.

- Trost 1677
Trost, Johann Caspar: Ausführliche Beschreibung des Neuen Orgelwercks auf der Augustus=Burg zu Weissenfels. Nürnberg 1677.
- Veringer 1609
Veringer, Andreas: Ein Christliche Predig / von der newerbawten Kirchen zur Frewden=Statt: Welche an stat einer LetzinPredig gehalten worden / Anno 1608. den Ersten Maij. Stuttgart 1609.
- Weck 1680
Weck, Anton: Der Churfürstl. Sächs. weitberuffnen Residentz und Haupt=Vestung Dresden Beschreib= und Vorstellung. Nürnberg 1680.
- Werkmeister 1687
Werkmeister, Andreas: Musicae mathematicae hodegus curiosus. Frankfurt und Leipzig 1687 (Neudr. Hildesheim 1972).
- Werkmeister 1698
Werkmeister, Andreas: Erweiterte und verbesserte Orgel=Probe. Quedlinburg 1698 (Neudr. Kassel 1927).
- Werkmeister 1700
Werkmeister, Andreas: Cribrum Musicum. Quedlinburg und Leipzig 1700 (Neudr. Hildesheim 1970).
- Werkmeister 1707
Werkmeister, Andreas: Musicalische Paradoxial-Discourse. Quedlinburg 1707 (Neudr. Hildesheim 1970).
- Wette 1737
Wette, Gottfried Albin: Historische Nachrichten von der berühmten Residenz=Stadt Weimar. Weimar 1737.
- Winckelmann 1697
Winckelmann, Johann Jost: Gründliche und Warhafte Beschreibung der Fürstenthümer Hessen und Hersfeld. Bremen 1697.
- Zedler 1739
Zedler, Johann Heinrich: Grosses Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 22. Leipzig und Halle 1739.

Zedler 1741
Zedler, Johann Heinrich: Grosses Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 25. Leipzig und Halle 1741.

Sekundärliteratur:

Abert 1905
Abert, Hermann: Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905 (Neudr. Tutzing 1964).

Altenburg 1987
Schloß- und Spielkartenmuseum Altenburg (Hrsg.): Geschichte und Rekonstruktion der Trost=Orgel in der Konzerthalle Schloßkirche Altenburg (= Beiträge zur Altenburger Heimatkunde Heft 10). Altenburg 1987.

Altenburg 1989
250 Jahre Trost-Orgel in der Konzerthalle Schloßkirche Altenburg. Arbeitsmaterial zur wissenschaftlichen Konferenz am Sonnabend 30. September 1989 im Altenburger Schloß. Hrsg. Rat der Stadt Altenburg.

Bahnschulte 1995
Bahnschulte, Ina: Das fürstliche Residenzschloß in Weimar 1619-1630. Giovanni Bonalinos Plan einer Vierflügelanlage. Magister-Hausarbeit des Kunsthistorischen Institutes der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1995.

Baier-Schröcke 1958
Baier-Schröcke, Helga: Die Schloßkapelle der Ehrenburg in Coburg - Ihre stilistische Herkunft und ihre Stukkateure. In: Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1958, S.185-202.

Baier-Schröcke 1958:
Baier-Schröcke, Helga: Die Saalfelder Schloßkapelle. In: Festschrift Johannes Jahn zum 22.11.1957. Leipzig 1958, S.247-254.

- Baier-Schröcke 1962
Baier-Schröcke, Helga: Die Schloßkapellen des Barock in Thüringen (Das christliche Denkmal, Heft 58). Berlin 1962.
- Baier-Schröcke 1968
Baier-Schröcke, Helga: Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin 1968.
- Balz 1969
Balz, Hans Martin: Orgeln und Orgelbauer im Gebiet der ehemaligen hessischen Provinz Starkenburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus (=Studien zur hessischen Musikgeschichte, Bd.3). Marburg 1969
- Balz/Menger 1979
Balz, Hans Martin und Menger, Reinhard: Alte Orgeln in Hessen-Nassau. Hrsg. Amt für Kirchenmusik der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau in Verbindung mit der Gesellschaft der Orgelfreunde. Kassel 1979
- Bau- und Kunstdenkmäler Hessen 1952
Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landes Hessen, Regierungsbezirk Darmstadt. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Darmstadt. Hrsg. der Landeskonservator von Hessen, Bearb. Georg Haupt. Darmstadt 1952.
- Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1886
Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 6: Amtshauptmannschaft Flöha. Bearb. Dr. R. Stecha. Dresden 1886.
- Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1903
Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 21-23: Stadt Dresden. Bearb. Cornelius Gurlitt. Dresden 1903.
- Bernsdorff-Engelbrecht 1967
Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Kasseler Orgelbaugeschichte. In: Acta organologica Bd.1, 1967, S.113-126.
- Blankenburg 1957
Blankenburg, Walter: Luther und die Musik. In: Walter Blankenburg. Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Hrsg. Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen 1979, S.17-39.

- Blume 1931
Blume, Friedrich: Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen. Kassel 1931.
- Böhme 1931
Böhme, Erdmann Werner: Die frühdeutsche Oper in Thüringen (=Diss. Greifswald 1931). Stadtroda 1931.
- Borggrefe 1995
Borggrefe, Heiner: Die Residenz Bückeburg. Architekturgestaltung im frühneuzeitlichen Fürstenstaat. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Band 16). Marburg 1995.
- Brück 1999
Brück, Helga: Franz Volckland (1696-1779). Ein Erfurter Orgelbauer der Bachzeit. In: Thüringer Orgeljournal 1999. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.55-60.
- Brunner/Seelig 1990
Brunner, Herbert und Seelig, Lorenz: Coburg, Schloß Ehrenburg. Amtlicher Führer. München 1990.
- Bunners 1966
Bunners, Christian: Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts. Göttingen 1966.
- Carspecken 1968
Carspecken, Ferdinand: Fünfhundert Jahre Kasseler Orgeln. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte. Kassel 1968.
- Dähnert 1963
Dähnert, Ulrich: Die Donat-Trost-Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg in Thüringen, 1. Teil. In: Walcker Hausmitteilung Nr. 31, 1963, S.10-24.
- Dähnert 1964
Dähnert, Ulrich: Die Donat-Trost-Orgel in der Schloßkirche zu Eisenberg in Thüringen, 2. Teil. In: Walcker Hausmitteilung Nr. 32, 1964, S.9-23.
- Dähnert 1967
Dähnert, Ulrich: Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen. In: Acta Organologica 1, 1967, S.46-62.

- Dähnert 1980
Dähnert, Ulrich: Historische Orgeln in Sachsen. Ein Orgelinventar. Hrsg. Institut für Denkmalpflege. Leipzig 1980.
- Diehl 1908
Diehl Wilhelm: Die Orgeln, Organistenstellen und Organistenbesoldungen in den alten Obergrafschaftsgemeinden Hessens. Darmstadt 1908.
- Dietl/Friedrich 1995
Dietl, Albrecht und Friedrich, Felix: Orgeln im Altenburger Land. Altenburg 1995.
- Dolgener 1983
Dolgener, Dieter: Das Schloß in Weimar. Weimar 1983.
- Dött 1955
Dött, Ilse-Käthe: Protestantische Querkirchen in Deutschland und in der Schweiz. Phil. Diss. Münster 1955.
- Edler 1982
Edler, Arnfried: Der nordelbische Organist. Studien'zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert. (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 23) Kassel 1982.
- Eggebrecht 1957
Eggebrecht, Hans-Heinrich: Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts. Zum Figur-Begriff der Musica Poetica. In: Musik und Kirche 1957, S.170-181.
- Engelbrecht 1958
Engelbrecht, Christiane: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek. Kassel, Basel, London, New York 1958.
- Ernst 1983
Ernst, Hans Peter: Die Gothaer Hof- und Landorgelmacher des 15. bis 18. Jahrhunderts. In: Gothaer Museumsheft. Abhandlungen und Berichte zur Regionalgeschichte 1983, S.11-22.
- Fischer/Wohnhaas 1969
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Fränkische Orgelprospekte des Barock. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 29, 1969, S.271ff.

- Fischer/Wohnhaas 1978:
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Die Orgelbauerfamilie Funtsch in Amberg. In: Oberpfälzer Heimat 22, 1978, S.117-124.
- Fischer/Wohnhaas 1981
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Historische Orgeln in Unterfranken. München, Zürich 1981
- Fischer/Wohnhaas 1983
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor (Hrsg.): Johann Jakob Schübler: Neuinventierte Hauß und Kirchen-Orgeln. (= Documenta Organologica 9) Kassel 1983.
- Fischer/Wohnhaas 1987/1
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Personalprospekte im altbayerischen Barockorgelbau. In: Jahrbuch für christliche Kunst in München, Nr.16, 1987 (Festschrift für Norbert Lieb), S.101ff.
- Fischer/Wohnhaas 1987/2
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Der Orgelbauer Jakob Theodor Berns von Karlstadt a. Main. In: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V. Heft 35, 1987, S.55-80.
- Fischer/Wohnhaas 1988:
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Die Orgelmacher Berns und Funtsch. Die "zween katholischen Brüder" in der Oberpfalz. In: Oberpfälzer Heimat 32, 1988, S.57-70.
- Fischer/Wohnhaas 1994
Fischer, Herrmann und Wohnhaas, Theodor: Lexikon süddeutscher Orgelbauer (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 116). Wilhelmshaven 1994.
- Fleischer 1996
Fleischer, Horst: Vom Leben in der Residenz. Rudolstadt 1646-1816. (=Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte, Band 4. Hrsg. Thüringisches Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt in Verbindung mit dem Freundeskreis Heidecksburg e.V.) Weimar 1996.
- Fleischhauer 1971
Fleischhauer, Werner: Renaissance im Herzogtum Württemberg. Stuttgart 1971.

- Friedrich 1984
 Friedrich, Felix: Der Orgelbauer Gottfried Heinrich Trost. In: *Ars Organi* 32, 1984, Heft 3, S.158-167.
- Friedrich 1988
 Friedrich, Felix: Johann Ludwig Krebs. Leben und Werk (= Beiträge zur Altenburger Heimatgeschichte, Heft 13) Hrsg. Schloß und Spielkartenmuseum Altenburg. Altenburg 1988.
- Friedrich 1989/1
 Friedrich, Felix: Der Orgelbauer Heinrich Gottfried Trost. Leben - Werk - Leistung. Leipzig 1989.
- Friedrich 1989/2
 Friedrich, Felix: Die Orgel von Heinrich Gottfried Trost in der Konzerthalle Schloßkirche Altenburg. Leipzig 1989.
- Friedrich 1993
 Friedrich, Felix: Die Orgelbauer Johann Tobias Gottfried Trost und Tobias Gottfried Heinrich Trost. Bibliographie zu Leben und Werk. Kleinblittersdorf 1993.
- Friedrich 1994
 Friedrich, Felix: Bibliographie des Orgelbaues in Thüringen. Kleinblittersdorf 1994.
- Füldner 1996:
 Füldner, Simone: Johann Heinrich ritter: Ein Hofmaler des Barock in Thüringen unter besonderer Berücksichtigung seiner Arbeiten in Waltershausen. Magister-Hausarbeit am Kunsthistorischen Seminar der Friedrich-Schiller-Universität Jena (masch.schr.). Jena 1996.
- Gernhardt 1986
 Gernhardt, Klaus: Versuch einer Rekonstruktion der Orgel in der Schloßkirche zu Weißenfels. In: *Johann Sebastian Bachs Traditionsraum*. (=Bach-Studien 9) Leipzig 1986, S.51-55.
- Geschichte Thüringens 1982
 Huschke, Wolfgang: Politische Geschichte von 1572 bis 1775. I. Die Ernestiner. In: *Geschichte Thüringens*. Hrsg. Hans Patze und Water Schlesinger. Bd.V.1.: Politische Geschichte in der Neuzeit. Köln, Wien 1982.

- Goldhardt 1997
Goldhardt, Jens: Zur Orgel in der Stadtkirche St. Trinitatis zu Sondershausen. In: Thüringer Orgeljournal 1997. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.129-133.
- Golücke 1974
Golücke, Dieter: Die Proportionslehre des Johann Jakob Schübler. Berlin 1974 (= Diss. Berlin 1974).
- Gräbke 1937
Gräbke, Hans-Arnold. Die St. Marienkirche zu Rostock. Rostock 1937.
- Gräntz 1975
Gräntz, Rudi: Schloß Augustusburg. Leipzig 1975.
- Großmann 1990
Großmann, Dieter: Die Bedeutung der Schloßkapellen für den protestantischen Kirchenbau. In: Renaissance in Nord- und Mitteleuropa, Bd.1, Hrsg. G. Ulrich Großmann (Schriften des Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Bd.4). Berlin 1990.
- Großmann1991
Großmann, Dieter, Die Bedeutung der Schloßkapellen für den protestantischen Kirchenbau, in: Renaissance in Nord-Mitteleuropa I = Schriften des deutschen Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd.4, München/ Berlin 1991, S.127-147.
- Großmann 1998
Großmann, Dieter: Orgeln und Orgelbauer in Hessen (Hrsg. Eckhard Trinkaus). Marburg 1998.
- Haacke 1942
Haacke, Walter: Orgelbauten im Zeitzer und Naumburger Dom. In: Archiv für Musikforschung 1942, Jg.7, S.209-216.
- Haacke 1975
Haacke, Walter: Caspar Sperling, Ein Orgelbauer in Norddeutschland zur Bach-Zeit. In: The organ-Yearbook 6 (1975), S.87-99.
- Haake/Jaehn 1985
Haacke, Walter und Jaehn, Reinhard: Paul Schmidt und Mecklenburgs Orgelbau im

18. Jahrhundert. In: Acta Organologica Bd.18. (112. Veröffentl. der Gesellschaft der Orgelfreunde), 1985, S.44-265.

Habich 1969

Habich, Johannes: Die künstlerische Gestaltung der Residenz Bückeburg durch Fürst Ernst 1601-1622 (= Schaumburger Studien, Heft 26). Bückeburg 1969.

Habich 1991

Habich, Johannes: Die große St. Michaelis-Kirche zu Hamburg. München, Berlin 1991.

Hammerstein 1959

Hammerstein, Reinhold: Instrumeenta Hieronymi. In: Archiv für Musikwissenschaft, Jg.16, 1959, S.117-134.

Hammerstein 1962

Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. München 1962.

Handy o.J.

Handy, Peter: Schloß Wilhelmsburg Schmalkalden: Ein bedeutendes Bau- und Kunstdenkmal der deutschen Spätrenaissance. Heiligenstadt o.J.

Hart 1977

Hart, Günther: Daniel Meyer - Orgelmacher zu Göttingen. In: Acta Organologica 11, 1977, S.119-136.

Haupt 1995

Haupt, Hartmut: Orgel in Ost- und Südthüringen. Hrsg. Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege. Bad Homburg und Leipzig 1995.

Haupt 1998

Haupt, Hartmut: Orgeln in Nord- und Westthüringen. Hrsg. Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege. Bad Homburg und Leipzig 1998.

Haupt o.J./1

Haupt, Hartmut: Die Orgel der Kapelle im Schloß Wilhelmsburg, ein bedeutendes Denkmal der Renaissance-Organbaukunst. Hrsg. Museum Schloß Wilhelmsburg, Schmalkalden. Heiligenstadt o.J.

Haupt o.J./2

Haupt, Hartmut: Die Orgel der Kapelle im Schloß Eisenberg. Eisenberg o.J.

- Heinemann 1997
 Heinemann, Michael: Heinrich Schütz in Kassel und Venedig. In: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Katalog der Ausstellung im Weser-Renaissance-Museum Schloß Brake in Lemgo und der Orangerie in Kassel vom 19.10.1997-01.02.1998. Hrsg. Heiner Borggreffe. Eurasburg 1997, S.301-306.
- Heppe 1995
 Heppe, Dorothea: Das Schloß der Landgrafen von Hessen in Kassel von 1557 bis 1811. (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland, Band 17) Marburg 1995.
- Herrmann 1998
 Hermann, Dirk: Schloß Zerbst in Anhalt. Geschichte und Bedeutung einer vernichteten Residenz. Halle 1998.
- Heubach 1927
 Heubach, Hans Heinrich: Geschichte des Schloßbaues in Thüringen 1620 bis 1670 (= Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens 4). Jena 1927.
- Hipp 1979
 Hipp, Hermann, Studien zur Nachgotik des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland, Böhmen Österreich und der Schweiz, Tübingen 1979.
- Jaehn 1981
 Jaehn, Reinhard: Die Frieze-Orgel (1876) der Stadtkirche in Ludwigslust (Mecklenburg). In: Ars Organi 1981, Heft 1, S.52-58.
- Jöckle 1994
 Jöckle, Clemens, Überlegungen zu einer Typologie evangelischer Schloßkapellen des 16. Jahrhunderts. In: Geschichte des Protestantischen Kirchenbaues, Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag. Hrsg. Klaus Raschok und Reiner Sörries. Erlangen 1994, S.37-43.
- John 1992
 John, Hans: Zur Musikpflege in der Dresdner Frauenkirche. In: Die Dresdner Frauenkirche. Geschichte - Zerstörung - Rekonstruktion. Dresdner Hefte. Hrsg. Dresdner Geschichtsverein e.V., Heft 32, 1992, S.48-54.

- Jürgens 1993
Jürgens, Juliane: Studien zu den barocken Orgelprospekten Westfalens. Diss Münster 1993.
- Julier 1992
Julier, Jürgen (Hrsg.): Albert Geyer: Geschichte des Schlosses zu Berlin. Band 2: Vom Königsschloß zum Schloß des Kaisers (1698-1918). Berlin 1992.
- Kalb 1959
Kalb, Friedrich: Die Lehre vom Kultus der lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie. Berlin 1959.
- Kappner 1952
Kappner, Gerhard: Sakrament und Musik. Zur liturgischen und musikalischen Gestaltung des Spendenaktes. Gütersloh 1952.
- Karg 1997
Karg, Heike (Transkription und kritischer Bericht): Die Sterbens-Erinnerung des Heinrich Posthumus Reuß (1572-1635). Konzeption seines Leich-Prozesses. Jena 1997.
- Kaufmann 1949
Kaufmann, Walter: Der Orgelprospekt. Ein Beitrag zur geschichtlichen Entwicklung des Orgelgehäuses. Mainz 1949.
- Kelsch/Lange 1984
Kelsch, Wolfgang und Lange, Wolfgang: Predigt der Steine. Der Bildschmuck der Turmfassade an der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel. Wolfenbüttel 1984.
- Kestner 1937
Kestner, Bruno: Die Kunstwerke des Festsaaes von Schloß Tenneberg. In: Waltershäuser Heimatbilder 5, 1937, S.1-11.
- Kießling 1995
Kießling, Gotthard: Der Herrschaftsstand. Aspekte repräsentativer Gestaltung im evangelischen Kirchenbau. (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd.58; Diss. München 1994) München 1995.

- Klotz 1952
Klotz, Hans: Compenius. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.2. Hrsg. Friedrich Blume, Kassel/Basel 1952, Sp.1590-1594.
- Klotz 1961
Klotz, Hans: Die kirchliche Orgelkunst. In: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Hrsg. Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg. Kassel 1961, S.759-804.
- Koch 1995
Koch, Ernst: Musik der Menschen und Musik der Engel. Theologische Aspekte von Orgel und Orgelmusik in Predigten des 17. und 18. Jahrhunderts aus Anlaß der Weihe von Orgeln im obersächsisch-fränkischen Raum. In: Die Arp Schnitger Orgel in der Hauptkirche in St. Jacobi in Hamburg. Hrsg. Heimo Reinitzer. Hamburg 1995, S.14-29.
- Koch/Richter 1976
Koch, Rolf und Richter, Hans-Joachim: Der Dom zu Zeitz (= Das christliche Denkmal 101). Berlin 1976.
- Könner 1992
Könner, Klaus: Der süddeutsche Orgelprospekt des 18. Jahrhunderts. Entstehungsprozess und künstlerische Arbeitsweise bei der Ausstattung barocker Innenräume. Diss Tübingen 1988 (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 12) Tübingen 1992.
- Kramm 1934
Kramm, Walter: Eine unbekannte Schloßanlage des 16. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3, 1934, S.178-188.
- Kruft 1991
Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1991.
- Kunstdenkmale Ballenstedt 1898
Die Kunstdenkmale der Kreise Ballenstedt, Bernburg, Köthen, Dessau, Zerbst. Bearb. Franz Büttner Pfäuner zu Thal, Bd. 13. Halle 1898.
- Kunstdenkmäler Hannover 1931
Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Heft 18: III. Regierungsbezirk

Lüneburg, 4. Kreis Gifhorn. Bearb. Oskar Kiecker und Hans Lütgens. Hannover 1931.

Kunstdenkmäler Mecklenburg-Schwerin 1899

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Band IV. Bearb. Prof. Dr. Friedrich Schlie. Schwerin 1899.

Küster 1942

Küster, Isolde: Leonhard Christoph Sturm. Leben und Leistung auf dem Gebiet der Zivilbaukunst in Theorie und Praxis. Diss. Berlin 1942.

Kutscher 1995

Kutscher, Barbara: Paul Deckers Fürstlicher Baumeister (1711/1716). (= Europäische Hochschulschriften 28/241; Diss. Bonn 1994) Frankfurt/Main 1995.

Kutter 1993

Kutter, Bernhard: Die Thielemann-Orgel zu Gräfenhain. In: Thüringer Orgeljournal 1, 1993. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., S.23-29.

Lehfeldt 1891

Lehfeldt, Paul (Bearb.): Bau- und Kunst-Denkmäler Thüringens. Herzogthum Sachsen-Coburg und Gotha. Sachsen Gotha III. Band. Landrathsamtsbezirk Waltershausen. Jena 1891.

Lehfeldt 1895

Lehfeldt, Paul: Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXI: Herzogtum Altenburg. Verwaltungsbezirk Altenburg (Ostkreis). Amtsgerichtsbezirke Altenburg, Ronneburg und Schmölln. Jena 1895.

Lieske 1973

Lieske, Reinhard: Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg (= Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Band 2). Stuttgart 1973.

Löffler 1931

Löffler, Hans: G.H. Trost und die Altenburger Schloßorgel. In: Musik und Kirche 3, 1931, S.76-82.

Löffler 1932

Löffler, Hans: G.H. Trost und die Altenburger Schloßorgel. In: Musik und Kirche 4, 1932, S.171-176 und 280-285.

- Lorenz 1995
 Lorenz, Hellmut: Leonhard Christoph Sturms "Prodromus Architecturae Goldmanniae". In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 35, 1995, S.119-144.
- Lorenz 1998
 Lorenz, Hellmut (Hrsg.): Berliner Baukunst der Barockzeit. Die Zeichnungen und Notizen aus dem Reisetagebuch des Architekten Christoph Pitzler (1657-1707). Berlin 1998.
- Maasberg 1993
 Maasberg, Ute: Moritzburg mit Dom St. Peter und Paul in Zeitz (=Große Baudenkmäler Heft 462). München, Berlin 1993.
- Magirus 1994
 Magirus, Heinrich: Zur Gestaltwerdung der Dresdner Frauenkirche. In: Geschichte des Protestantischen Kirchenbaues, Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag. Hrsg. Klaus Raschok und Reiner Sörries. Erlangen 1994, S.223-232.
- Magirus 1995
 Magirus, Heinrich: Zur Ikonographie und Ikonologie der Dresdner Frauenkirche. In: Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und zu ihrem archäologischen Wiederaufbau, Band 1. Hrsg. Gesellschaft zur Förderung des Wiederaufbaus der Frauenkirche Dresden e.V.. Weimar 1995, S.111-130.
- Mai 1963
 Mai, Hartmut: Die Marienkirche zu Großenhain (= Das christliche Denkmal, Heft 65). Berlin 1963.
- Mai 1969
 Mai, Hartmut: Der evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung. Halle/Saale 1969.
- Mai 1977
 Mai, Hartmut: Die Zentralbauten des Barock in Thüringen (= Das christliche Denkmal, Heft 106/107). Berlin 1977.
- Mai 1994
 Mai, Hartmut, Tradition und Innovation im protestantischen Kirchenbau bis zum Ende des Barock. In: Geschichte des Protestantischen Kirchenbaues, Festschrift für

Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag. Hrsg. Klaus Raschok und Reiner Sörries.
Erlangen 1994, S.11-26.

Möller 1987

Möller, Hans Herbert (Hrsg.): Die Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in
Wolfenbüttel (= Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen 4). Hannover
1987.

Möseneder 1983

Möseneder, Karl: Zeremoniell und monumentale Poesie. Die Entree solennelle
Ludwigs XIV 1660 in Paris. Berlin 1983.

Moser 1936

Moser, Hans Joachim: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk. Kassel 1936.

Müller 1931

Müller, Erich (Hrsg.): Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften
(=Deutsche Musikbücherei Band 45). Regensburg 1931.

Müller-Mees 1974

Müller-Mees, Elke: Die Rolle der Emblematik im Erbauungsbuch, aufgezeigt an
Johann Arndts "4 Bücher vom wahren Christenthum". Diss. Düsseldorf 1974.

Noack 1967

Noack, Elisabeth: Die Musikgeschichte Darmstadt vom Mittelalter bis zur
Goethezeit. (= Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 8) Mainz 1967.

Peschken 1982

Peschken, Goerd und Klünner, Hans-Werner: Das Berliner Schloß. Frankfurt/Main,
Wien, Berlin 1982.

Plönges 1995

Plönges, Anja: Schloß Wilhelmsburg in Weimar. Planung und Weiterführung des
Baues unter Johann Moritz Richter d.Ä. 1650 bis 1662. Magister-Hausarbeit des
Kunsthistorischen Institutes der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1995.

Preller 2000

Preller, Gottfried: Geschichte der Orgel in der Johann-Sebastian-Bach-Kirche zu
Arnstadt. In: : Thüringer Orgeljournal 2000. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V.,
Arnstadt, S.19-40.

- Reißland 1992
 Reißland, Ingrid: Die Einweihungsfeierlichkeiten der Schloßkirche "Zur Heiligen Dreifaltigkeit" am 9. November 1692 als Abschluß der Hauptbauphase des Meininger Schlosses Elisabethenburg 1682-1692. In: Südthüringer Forschungen 27, Beiträge zum Kolloquium 300 Jahre Schloß Elisabethenburg. Hrsg. Staatl. Mussen Meiningen, Schweinfurt 1992.
- Residenz Rudolstadt 1996
 Die Residenz Rudolstadt. Führer zu der Ausstellung vom 15.10.1996 bis 19.01.1997 im Schloß Heidecksburg. Hrsg. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt. Gera 1996.
- Reuther 1968
 Reuther, Hans: Barock in Berlin. Berlin 1968.
- Rietschel 1893
 Rietschel, Georg: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1893 (Neudr. Hildesheim 1971).
- Rohde 1994
 Rohde, Uta: Die Schloßkirche in Eisenberg/Thüringen. Magisterarbeit am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. Marburg 1994.
- Rommel/Kopp 1963
 Rommel, H. und Kopp, G.: Die Stadtkirche von Freudenstadt. Freudenstadt 1963.
- Sachs 1985
 Sachs, Klaus-Jürgen: Über die gottesdienstliche Zuordnung der Orgelmusik im Zeitalter des Barock. In: Die Orgel im Dienste der Kirche. Bericht über das 6. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschungen in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra vom 8.-10. Oktober 1984 in Rom. (=Veröffentlichungen der Walcker-Stiftungen 10) Murrhardt 1985, S.105-125.
- Scharlau 1969
 Scharlau, Ulf: Athanasius Kircher (1601-1680) als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Barock. (=Studien zur hessischen Musikgeschichte 2) Marburg 1969.

- Schindler 1994
Schindler, Jürgen-Peter: Die Geschichte der Döring-Orgel in Bettenhausen. In: Thüringer Orgeljournal 1994. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.51-61.
- Schloß Friedenstein 1991
Schloß Friedenstein Gotha. Hrsg. Museen der Stadt Gotha. Gotha 1991.
- Schmidt 1993
Schmidt, Frank: Kirchenbau und Kirchenausstattung in der Landgrafschaft Hessen-Darmstadt von der Reformation bis 1803. Diss. Heidelberg 1993.
- Schmidt 1997/1
Schmidt, Gernot: Restaurierungsbericht über die Hauptorgel von Caspar Schippel / Hildburghausen von 1711 und die Schwalbennestorgel von Nicolaus Seeber / Römhild von 1721 in der St. Kiliankirche zu Bedheim. In: Thüringer Orgeljournal 1997. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.115-128.
- Schmidt 1997/2
Schmidt, Michael: "... die ganze Compagnie der fürstlichen Music ..." - zur Kasseler Hofkapelle. In: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Katalog der Ausstellung im Weser-Renaissance-Museum Schloß Brake in Lemgo und der Orangerie in Kassel vom 19.10.1997-01.02.1998. Hrsg. Heiner Borggreffe. Eurasburg 1997, S.287-300.
- Schmidt-Rost 1985
Schmidt-Rost, Reinhard: Usus Musicae - Divinus Rebus Accommodatus. In: Die Orgel im Dienste der Kirche. Bericht über das 6. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschungen in Verbindung mit dem Pontificio Istituto di Musica Sacra vom 8.-10. Oktober 1984 in Rom. (=Veröffentlichungen der Walcker-Stiftungen 10) Murrhardt 1985, S.82-104.
- Schneider 1937
Schneider, Ernst: Paul Decker der Ältere. Beiträge zu seinem Werk. (=Diss Frankfurt/Main 1937) Düren 1937.
- Schuberth 1968
Schuberth, Dietrich: Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel in den frühmittelalterlichen Gottesdienst. Göttingen 1968.

- Schuberth 1984
Schuberth, Dietrich: Aurea Roma tonat. Sozial- und ideologiegeschichtliche Beobachtungen zur Orgel der europäischen Frühzeit. In: Orgel und ideologie. Bericht über das fünfte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. 5.-7. Mai 1983 in Göttweig (= Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, Heft 9). Hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht. Murrhardt 1984, S.78-89.
- Schuler 1970
Schuler, Manfred: Die Musik an den Höfen der Karolinger. In: Archiv für Musikwissenschaft, Hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht, Jg. 27, 1970, S.23-40.
- Schütte 1984
Schütte, Ulrich: Die Lehre von den Gebäudetypen. In: Schütte, Ulrich (Hrsg.): Architekt und Ingenieur. Baumeister im Krieg und Frieden. (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 42) Wolfenbüttel 1984.
- Schütte 1986
Schütte, Ulrich: Ordnung und Verzierung. Untersuchungen zur deutschsprachigen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts. Braunschweig/Wiesbaden 1986.
- Schütte 1996
Schütte, Ulrich: Schloß Neu-Augustusburg in Weißenfels und die Schloßbaukunst des 17. Jahrhunderts. In: Sent, Eleonore (Hrsg.): Die Oper am Weißenfelser Hof (=Weißenfelser Kulturtraditionen, Bd.1, Schriftenreihe des Museum Weißenfels). Rudolstadt 1996, S.11-32.
- Seebass 1987
Seebass, Martin: Die Geschichte der Orgel in der Hauptkirche Beatae Mariae Virginis. In: Möller, Hans Herbert (Hrsg.): Die Hauptkirche Beatae Mariae Virginis in Wolfenbüttel (= Forschungen der Denkmalpflege in Niedersachsen 4). Hannover 1987, S.217-221.
- Seggermann 1987
Seggermann, Günter: Die Orgeln der Hauptkirche St. Michaelis zu Hamburg. Ein Beitrag zur Geschichte des Hamburger Orgelbaus. München, Zürich 1987.
- Siegele 1984
Siegele, Ulrich: Die Orgel als Symbol. In: Orgel und Ideologie. In: Bericht über das 5. Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschungen vom 5.-

7. Mai 1983 in Göttweig. (=Veröffentlichungen der Walcker-Stiftungen 9) Murrhardt 1984, S.78-89.

Skutsch 1930

Skutsch, Karl Ludwig: Zur künstlerischen Entwicklung des Orgelprospektes in Deutschland bis in das 18. Jahrhundert. Diss. Leipzig 1930.

Söhngen 1967

Söhngen, Oskar: Theologie der Musik. Kassel 1967.

Stamford 1891

Die Heirat Jolanta's von Lothringen mit Wilhelm, Landgrafen von Hessen. Übersetzt und kommentiert von Carl von Stamford (Original: Discours des ceremonies et autres choses qui se passèrent à la conduite de Madame Yolante de Lorraine et au festin des noyces d'elle et de Guillaume, landgrave de Hessen, en l'an MCCCCXCVII). In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde, Bd. 16, 1891, S.1-21.

Stein 1996

Stein, Ingeborg (Hrsg.): Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert. Protokollband des interdisziplinären Kolloquiums vom 3.-5.2.1995. Jena 1996.

Sterzik 1996

Sterzik, Torsten: Zwei Orgelbauer - Eine Schule. Zum 300. Geburtstag von F. Volckland und Chr. Dotzauer. In: Thüringer Orgeljournal 1996. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.27-50.

Sterzik 1998

Sterzik, Torsten: Der Schmiedefelder Orgelbau. Teil 2: Zum 275. Geburtstag von Johann Michael Wagner. In: Thüringer Orgeljournal 1998. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.83-104.

Sterzik 1999

Sterzik, Torsten: Johann Georg Fincke. Der Saalfelder Orgelbauer. Ein bedeutender Meister der Bachzeit. In: Thüringer Orgeljournal 1999. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.73-96.

Sterzik 2000

Sterzik, Torsten: Fiktive Orgelwanderung Joh. Seb. Bachs von Eisenach nach

- Weimar. Eindrücke einer Orgellandschaft. In: Thüringer Orgeljournal 2000. Hrsg. Thüringer Orgelsommer e.V., Arnstadt, S.47-71.
- Tauch 1986
 Tauch, Max: Rheinische Orgelprospekte aus kunsthistorischer Sicht. In: Orgellandschaft Rheinland. Bericht über die Jahrestagung 1986. Hrsg. Franz-Josef Vogt. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Heft 142, 1986), S. 1-14.
- Thöne 1963
 Thöne, Friedrich: Wolfenbüttel. Geist und Glanz einer alten Residenz. München 1963.
- Unbehaun 1993
 Unbehaun, Lutz: Die höfische Kultur unter der Regentschaft der Fürsten Friedrich Anton und Johann Friedrich von Schwarzburg-Rudolstadt. In: Rudolstadt. Eine Residenz in Thüringen. Hrsg. Thüringisches Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt in Verbindung mit dem Freundeskreis Heidecksburg e.V. Leipzig 1993, S.30-61.
- Völkl 1986
 Völkl, Helmut: Orgeln in Württemberg. Neuhausen - Stuttgart 1986.
- Warsitzka 1992
 Warsitzka, Wilfried: Herzog Christian von Sachsen und der Bau der Schloßkirche zu Eisenberg. Jena 1992.
- Weiermann 1956
 Weiermann, Herbert: Der süddeutsche Orgelprospekt des 17. und 18. Jahrhunderts. Diss. phil. München 1956.
- Weimar. Lexikon 1993
 Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte. Hrsg. Gitta Günther, Wolfram Huschke und Walter Steiner. Weimar 1993.
- Werner 1922
 Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Bückeburg und Leipzig 1922.
- Werner 1934
 Werner, Hans: Der Thüringer Schloßkirchenbau. In: Thüringer Fährlein 3, 1934, S.510-518, 648-654, 813-815.

- Werner 1996:
 Werner, Gerhard: Geschichte der Stadt Saalfeld. Bd.2: 1603-1870. Saalfeld 1996, S.31ff (1672-1680) und S.41ff (ab 1680).
- Werner o.J.:
 Werner, Gerhard: Residenzschloß Saalfeld mit Schloßkapelle. Saalfeld o.J.
- Werner, 1911
 Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1911.
- Wetzel 1961
 Wetzel, Christoph: Die Träger des liturgischen Amtes im evangelischen Gottesdienst. Kap. B: Das liturgische Amt im Urteil Martin Luthers und der lutherischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts. In: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes. Hrsg. Karl Ferdinand Müller und Walter Blankenburg. Kassel 1961, S.287-341.
- Wex 1984
 Wex, Reinhold: Ordnung und Unfriede. Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Marburg 1984.
- Wiesinger 1989
 Wiesinger, Liselotte: Das Berliner Schloß. Von der kurfürstlichen Residenz zum Königsschloß. Darmstadt 1989.
- Zak 1979
 Zak, Sabine: Musik als "Ehr und Zier". Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell (=Diss. Frankfurt/Main 1976). Neuss 1979.
- Zak 1990
 Zak, Sabine: Luter schal und süeze doene. Die Rolle der musik in der Repräsentation. In: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und seine Zeichen. Hrsg. Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S.133-148.
- Zulauf 1902
 Zulauf, Ernst: Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten. (= Diss. Leipzig 1901) Kassel 1902.

Abbildungsverzeichnis:

- Abb.1: Athanasius Kircher: Musurgia Universalis, 1650, Tafel XXIII: Die Weltenorgel.
- Abb.2: Johann Arndt: 4 Geistreiche Bücher vom Wahren Christenthum, Ausgabe 1745, IV. Buch, Kap. 26.
- Abb.3: Johann Arndt: 4 Geistreiche Bücher vom Wahren Christenthum, Ausgabe 1745, II. Buch, Kap. 41.
- Abb.4: Joseph Furttendach: KirchenGebäw, 1649, Stich „N° A“.
- Abb.5: Helena Furttendach: Christliche Leichenpredigt, 1652 Titelpupfer.
- Abb.6: Joseph Furttendach: KirchenGebäw, 1649 „N° B: Der vierdte Innere Auffzug“.
- Abb.7: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.II.
- Abb.8: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.III.
- Abb.9: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.IV.
- Abb.10: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.V.
- Abb.11: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.VI.
- Abb.12: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.VII.
- Abb.13: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.VIII.
- Abb.14: Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken von protestantischer kleiner Kirchen, 1712, Tab.IX.
- Abb.15: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.IX.
- Abb.16: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.X.
- Abb.17: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.XI.
- Abb.18: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.XII.
- Abb.19: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.XIII.A.
- Abb.20: Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung aller Arten von Kirchen wohl anzugeben, 1718, Tab.XIII.B.
- Abb.21: Torgau, Schlosskapelle. Blick zu Altar und Orgel, heutiger Zustand.
- Abb.22: Dresden, Schlosskapelle nach dem Conradschen Stich von 1676.
- Abb.23: Augustusburg, Schlosskapelle. Blick in den Chorbereich. Heutiger Zustand.
- Abb.24: Stuttgart, Schlosskapelle. Aufnahme von 1929.
- Abb.25: Darmstadt, Schlosskapelle. Grundriß des Emporengeschosses.
- Abb.26: ehemalige Orgel der Darmstädter Schloßkapelle von Adam Knauth, heute in der ev. Kirche in Worfelden.
- Abb.27: Gifhorn, Schlosskapelle. Grundriß.
- Abb.28: Gifhorn, Schlosskapelle. Aufriß nach einer Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert. Hier war die Orgelepore noch an ihrem ursprünglichen Standort vorhanden.

Abb.29: Stetten im Remstal, Schlosskapelle.
Abb.30: Bückeburg, Stadtkirche. Blick nach Westen.
Abb.31: Wolfenbüttel, Hauptkirche Beatae Mariae Virginis um 1650. Stich von Furck/Freise.
Abb.32: Wolfenbüttel, Hauptkirche Beatae Mariae Virginis. Detail: Orgel. Ausschnitt aus dem Stich von Furck/Freise, um 1650.
Abb.33: Freudenstadt, Stadtkirche. Zustand vor 1945.
Abb.34: Schmalkalden, Wilhelmsburg. Schlosskapelle.
Abb.35: Schmalkalden, Schlosskapelle. Orgelprospekt.
Abb.36: Schmalkalden, Schlosskapelle. Zeichnung, Orgelprospekt ohne Flügel.
Abb.37: Schmalkalden, Schlosskapelle. Orgel mit geschlossenen Flügeln.
Abb.38: Schmalkalden, Schlosskapelle. Fürstenstand.
Abb.39: Schmalkalden, Schlosskapelle. Kanzel und Orgelempore.
Abb.40: Weimar, Schlosskapelle, 1658. Ölgemälde von Christian Richter.
Abb.41: Erfurt, Predigerkirche. Orgelprospekt 1647-49 von Ludwig Compenius.
Abb.42: Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schlosskapelle Römhild, um 1682.
Abb.43: Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schlosskapelle Römhild, Detail: Ansicht der Schlosskapelle nach Osten zum Chorbereich.
Abb.44: Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schlosskapelle Römhild, Detail: Ansicht der Schlosskapelle nach Westen zur Orgel.
Abb.45: Orgel der Kirche in Stepfershausen, Gesamtansicht.
Abb.46: Orgel der Kirche in Stepfershausen, Detail: Bekrönung.
Abb.47: Eisenberg, Schlosskapelle. Chorraum.
Abb.48: Eisenberg, Schlosskapelle, Kanzel und Oberwerk der Orgel.
Abb.49: Eisenberg, Schlosskapelle. Brustwerk der Orgel.
Abb.50: Luckau, Nikolaikirche. Orgelprospekt von Christoph Donat.
Abb.51: Eisenberg, Schlosskapelle. Blick in den Chorraum vom ersten Emporengeschoß aus.
Abb.52: Eisenberg, Schlosskapelle. Blick zum Triumphbogen.
Abb.53: Eisenberg, Schlosskapelle. Blick in die Kuppel des Chores.
Abb.54: Saalfeld, Schlosskapelle. Kanzelaltar und Orgel.
Abb.55: Saalfeld, Schlosskapelle. Blick zur Orgel vom Erdgeschoss.
Abb.56: Saalfeld, Schlosskapelle, Orgel. Detail: linke Prospekthälfte.
Abb.57: Saalfeld, Schlosskapelle. Decke.
Abb.58: Saalfeld, Schlosskapelle. Decke über der Orgel.
Abb.59: Saalfeld, Schlosskapelle. Decke über der Empore an der Längswand.
Abb.60: Saalfeld, Schlosskapelle. Wand am Emporenumgang.
Abb.61: Saalfeld, Schlosskapelle. Entwurfszeichnung.
Abb.62: Remlingen, Orgelprospekt 1712 von Jakob Theodor Berns und Johann Baptist Funsch.
Abb.63: Gotha, Schlosskapelle. Chorbereich.
Abb.64: Gotha, Schlosskapelle. Kanzel und Orgel.
Abb.65: Gotha, Schlosskapelle. Fresko an der Decke über der Orgel.
Abb.66: Gotha, Schlosskapelle. Gesamtansicht der Orgel.
Abb.67: Gotha, Schlosskapelle. Oberer Abschluß der Orgel und Deckenfresko.
Abb.68: Gotha, Schlosskapelle. Blick vom Fürstenstand.
Abb.69: Altenburg, Schlosskapelle. Langhaus und Chor.
Abb.70: Altenburg, Schlosskapelle. Orgel, Gesamtansicht.
Abb.71: Waltershausen, Stadtkirche. Altar, Kanzel und Orgel.
Abb.72: Waltershausen, Stadtkirche. Orgel, Detailansicht.
Abb.73: Altenburg, Schlosskapelle. Obere Prospekthälfte der Orgel.

- Abb.74: Altenburg, Schlosskapelle. Detail: oberer Abschluß an der Orgel.
- Abb.75: Altenburg, Schlosskapelle. Detail: oberer und seitlicher Abschluß an der Orgel.
- Abb.76: Altenburg, Schlosskapelle. Detail: rechte Prospekthälfte der Orgel.
- Abb.77: Tenneberg, Schlosskapelle. Altar, Kanzel und Orgel.
- Abb.78: Tenneberg, Schlosskapelle. Deckenfresko.
- Abb.79: Tenneberg, Schlosskapelle. Kanzel und Orgel.
- Abb.80: Tenneberg, Schlosskapelle. Orgel, Gesamtansicht.
- Abb.81: Tenneberg, Schlosskapelle. Detail: Mittelfeld des Orgelprospektes.
- Abb.82: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Grundriss.
- Abb.83: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schlosskapelle. Ansicht der Seite mit der Orgel.
- Abb.84: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schlosskapelle. Ansicht der Seite mit der Kanzel.
- Abb.85: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schlosskapelle. Ansicht der Seite mit dem Fürstenstand.
- Abb.86: Lorenz Beger: Numismata Pontificorum Modernorum, 1704.
- Abb.87: „Mein, Christoph Pitzlers Reysebeschreibung“, 1704.
- Abb.88: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.1.
- Abb.89: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.2.
- Abb.90: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.3.
- Abb.91: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.4.
- Abb.92: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.5.
- Abb.93: Johann Jacob Schübler: „Sechs nach dem wahren Ursprung eingerichtete neu=inventirte Hauß= und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig.6.
- Abb.94: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.1.
- Abb.95: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.2.
- Abb.96: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.3.
- Abb.97: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.4.
- Abb.98: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.5.
- Abb.99: Johann Jacob Schübler: „Sechserley neu=inventirte Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig.6.
- Abb.100: Zeitz, Moritzburg, Schlosskirche. Blick in den Chor mit den beiden seitlichen Musikemporen.
- Abb.101: Weißenfels, Neu-Augustusburg, Schlosskapelle. Emporenanlage und Orgel von Christian Förner, 1673.
- Abb.102: Coburg, Ehrenburg, Schlosskapelle. Blick in den Chorbereich.
- Abb.103: Ehrenburg, Schlosskapelle. Orgel von Johann Albrecht, 1697/98.
- Abb.104: Zerbst, Schlosskapelle. Blick in den Chorbereich.
- Abb.105: Zerbst, Schlosskapelle. Kanzel und Orgel von Caspar Sperling, 1712-14.

- Abb.106: Rudolstadt, Heidecksburg. Plan von Gottfried Heinrich Krohne für eine neu zu errichtende Schlosskapelle, Seitenansicht des Altaraufbaues und der Orgel, um 1749.
- Abb.107: Rudolstadt, Heidecksburg. Plan von Gottfried Heinrich Krohne für eine neu zu errichtende Schlosskapelle, um 1749.
- Abb.108: Waltershausen, Stadtkirche. Orgel von Heinrich Gottfried Trost.
- Abb.109: Dresden, Frauenkirche. Blick in den Chorraum. Zustand vor 1943.
- Abb.110: Dresden, Frauenkirche. Orgel von Gottfried Silbermann 1736, Prospektgestaltung George Bähr.
- Abb.111: Dresden, Frauenkirche. Orgelentwurf von Thomae 1733.
- Abb.112: Großenhain, Marienkirche. Blick in den Altarbereich.
- Abb.113: Großenhain, Marienkirche. Orgel von Johann Gottlieb Maurer.
- Abb.114: Großenhain, Marienkirche. Entwurf für den Altarbereich von Schmidt 1753.
- Abb.115: Hamburg, St. Michaelis. Orgel von G.F. Steinmeyer, 1960/62. Prospektgestaltung in Anlehnung an die ursprüngliche Hildebrandt-Orgel (1761-69).
- Abb.116: Römhild, Stiftskirche. Orgel erbaut 1680 – 1682 von Johann Moritz Weiße.
- Abb.117: Saalfeld, Johanniskirche. Orgel erbaut 1708 – 1714 von Johann Georg Fincke.
- Abb.118: Schleusingen, Johanniskirche. Orgel erbaut 1703 – 1707 von Johann Albrecht.
- Abb.119: Sondershausen, Trinitatiskirche. Orgel erbaut 1678 – 1681 von Christoph Junge.
- Abb.120: Eisenach, Georgenkirche. Orgel erbaut 1696 – 1707 von Georg Christoph Sterzing.
- Abb.121: Büßleben (ehem. Erfurt, Petrikirche). Orgel erbaut um 1702 von Georg Christoph Sterzing.
- Abb.122: Arnstadt, Neue Kirche. Orgel erbaut 1699 – 1703 von Johann Friedrich Wender.
- Abb.123: Gotha, Augustinerkirche. Orgel erbaut 1690 von Johann Heinrich Wedemann.
- Abb.124: Haina, Stadtkirche. Orgel erbaut 1718 - 1720 von Nicolaus Seeber.
- Abb.125: Bettenhausen, Pfarrkirche. Orgel erbaut 1747 von Johann Ernst Döring.
- Abb.126: Wandersleben, Pfarrkirche. Orgel erbaut 1724 von Johann Georg Schröter.
- Abb.127: Erfurt, Cruciskirche. Orgel erbaut 1737 von Franciscus Volckland.
- Abb.128: Elxleben, Pfarrkirche. Orgel erbaut bis 1750 von Franciscus Volckland.
- Abb.129: Effelder, Pfarrkirche. Orgel erbaut 1745 – 1746 von Johann Christian Dotzauer.
- Abb.130: Gräfenhain, Dreifaltigkeitskirche. Orgel erbaut 1728 – 1731 von Johann Christoph Thielemann.
- Abb.131: Suhl, Marienkirche. Orgel erbaut 1757 – 1762 von den Brüdern Johann Michael und Johann Christoph Wagner.

Abbildungsnachweis:

Fotoaufnahmen des Verfassers:

Abb.35, 38, 39, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 102, 103

Bibliotheken und Sammlungen:

Herzog Anton Ulrich-Bibliothek, Wolfenbüttel: Abb.4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 94, 95, 96, 97, 98, 99.

Kunstsammlungen Weimar: Abb.40.

Museum Schloss Friedenstein, Gotha: Abb.68.

Museum Schloss Glücksburg, Römhild: Abb.42, 43, 44.

Universitätsbibliothek Marburg: Abb. 2, 3, 82, 83, 84, 85.

Sekundärliteratur (vorläufig):

Altenburg 1987: Abb.69.

Balz/Menger 1979: Abb.26.

Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1903: Abb.22.

Bau- und Kunstdenkmäler Sachsen 1886: Abb.23.

Bau- und Kunstdenkmäler Hessen 1952: Abb.25.

Bayr. Staatsarchiv Coburg: Abb.61.

Carspecken 1968: Abb.36, 37.

Dähnert 1980: Abb.21, 24, 112, 113, 114.

Fischer/Wohnhaas 1981: Abb.62.

Fischer/Wohnhaas 1983: Abb.88, 89, 90, 91, 92, 93

Fleischhauer 1971: Abb.71.

Friedrich 1989: Abb.108.

Habich 1969: Abb.30.

Habich 1991: Abb.115.

Haupt 1995, 1998: Abb.116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131.

Herrmann 1998: Abb.104, 105.

Heubach 1927: Abb.101.

Kircher 1650: Abb.1.

Korb/Richter 1976: Abb.100.

Kunstdenkmäler Hannover 1931, Abb.27, 28.

Lorenz 1998: Abb.87.

Magirius 1995: Abb.109, 110, 111.

Möller 1987: Abb.31, 32.

Peschken 1982: Abb.86.

Residenz Rudolstadt 1996: Abb.106/107.

Rommel/Kopp 1963: Abb.33.

Schmalkalden, Museum Schloss Wilhelmsburg: Abb.34.

Schneider o.J.: Abb.: Abb.41, 50.

Werner o.J.: Abb.57.

Abb. 1:
Athanasius Kircher:
Musurgia Universalis, 1650,
Tafel XXIII:
Die Weltenorgel.

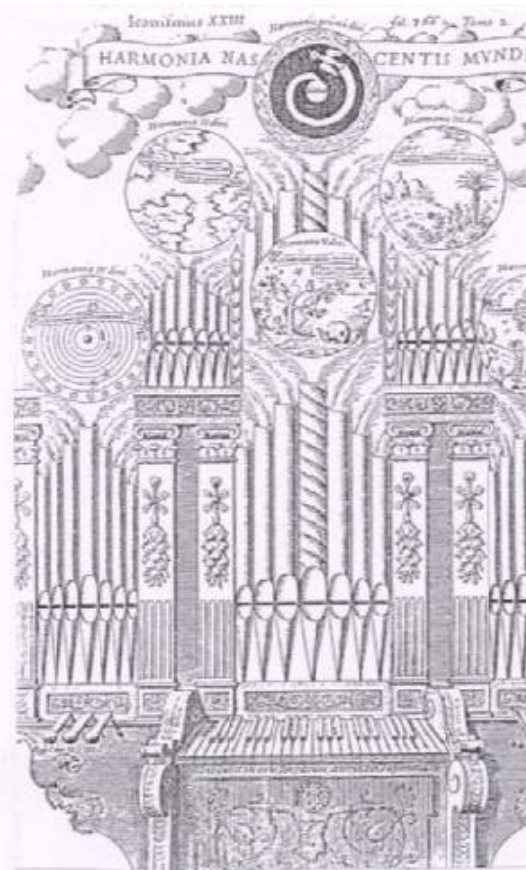


Abb. 2:
Johann Arndt:
4 Geistreiche Bücher vom
Wahren Christenthum,
Ausgabe 1745,
IV. Buch, Kap. 26.



Abb.3:
Johann Arndt:
4 Geistreiche Bücher vom
Wahren Christenthum,
Ausgabe 1745,
II. Buch, Kap. 41.

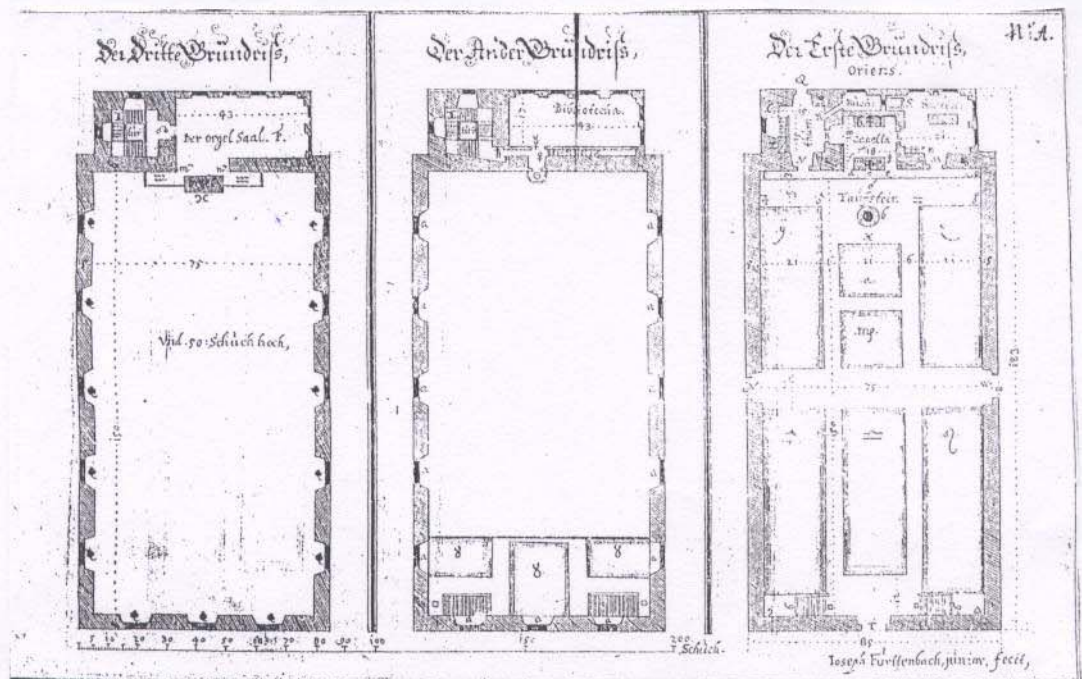
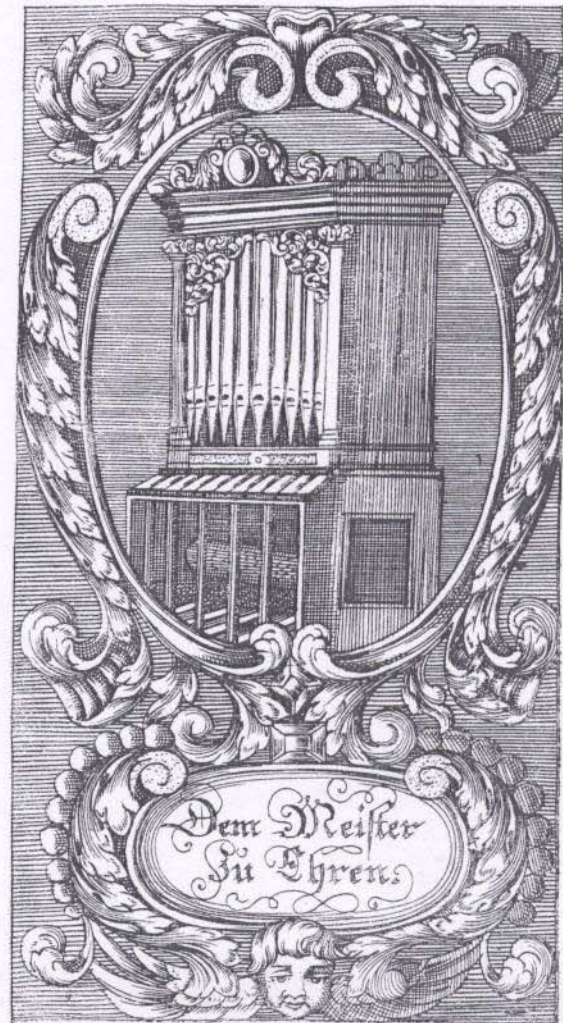


Abb.4: Joseph Furtttenbach, KirchenGebäw, 1649, Stich „N° A“

Abb. 5:
Helena Furtttenbach
Christliche Leichenpredigt, 1652
Titelkupfer



Abb. 6:
Joseph Furtttenbach.
KirchenGebäw, 1649
„N° B: Der vierdte Innere Auffzug“

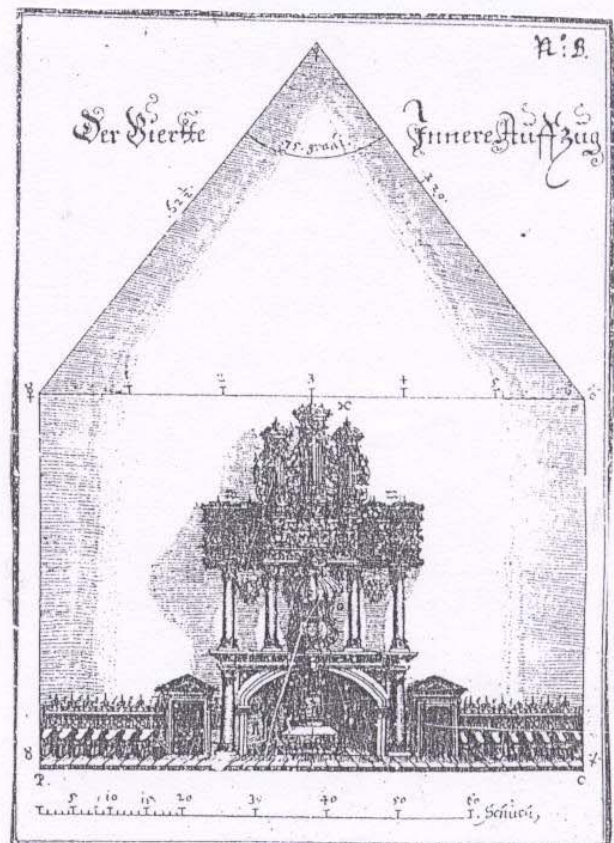


Abb. 7:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. II.

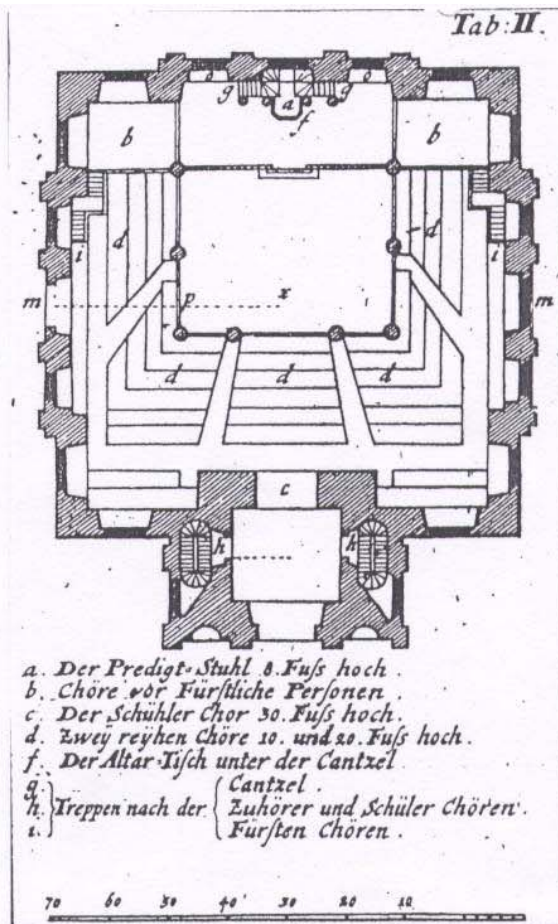


Abb. 8:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. III.

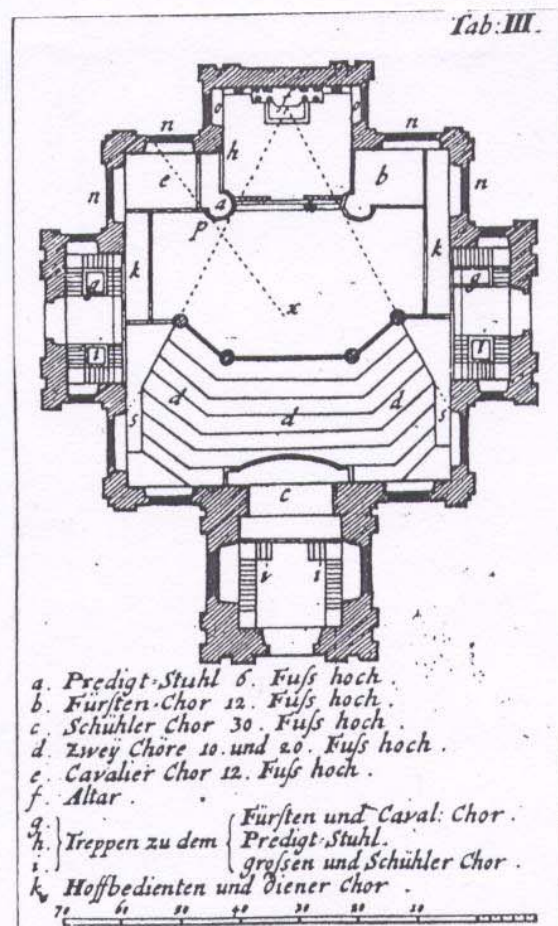


Abb.9:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab.IV.

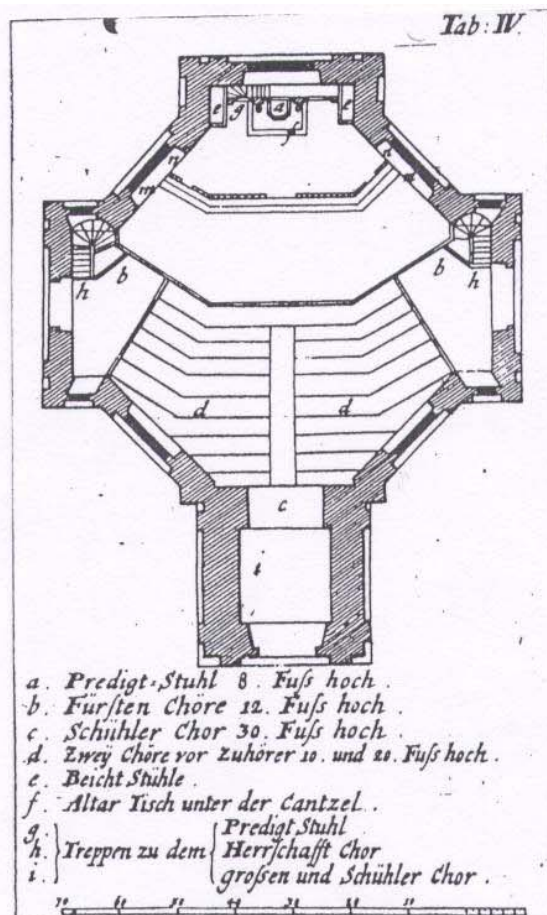


Abb.10:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab.V.

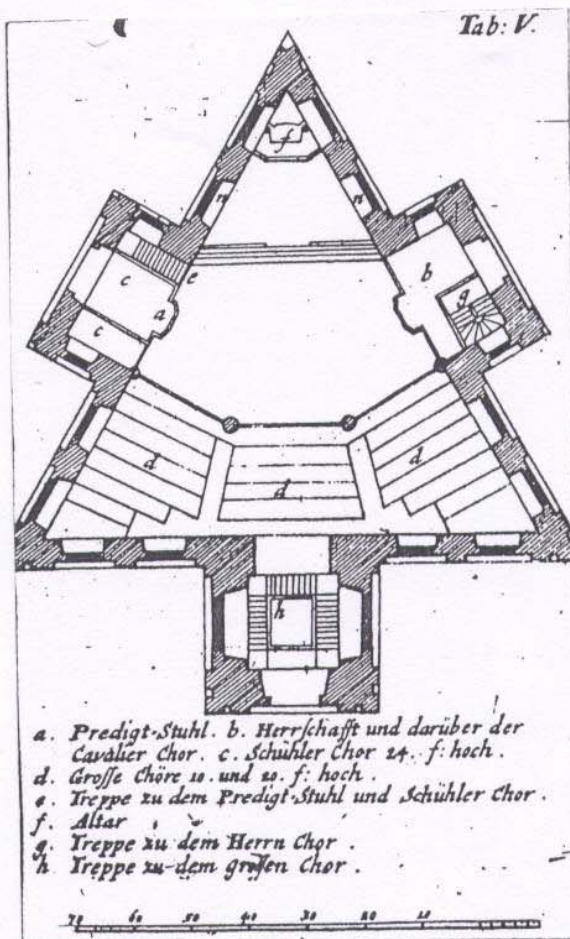


Abb. 11:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. VI.

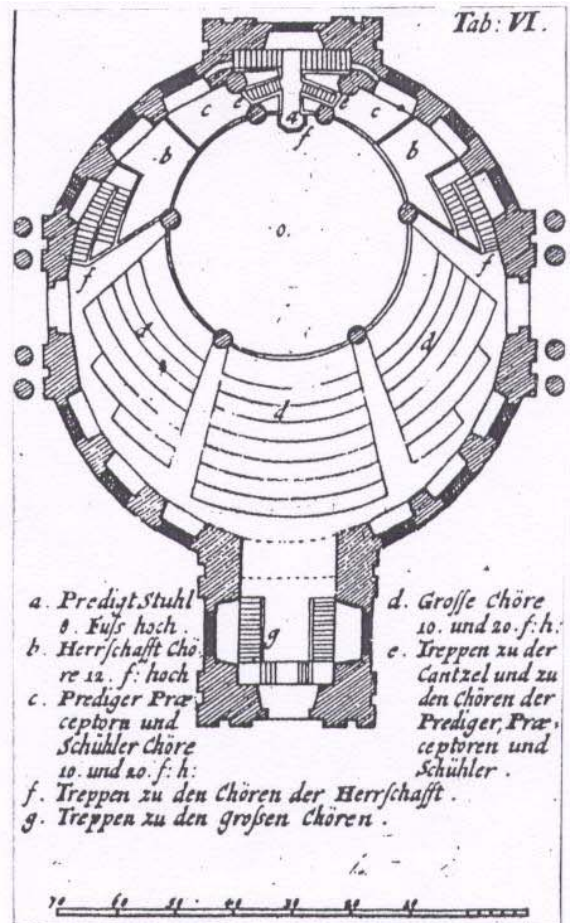


Abb. 12:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. VII.

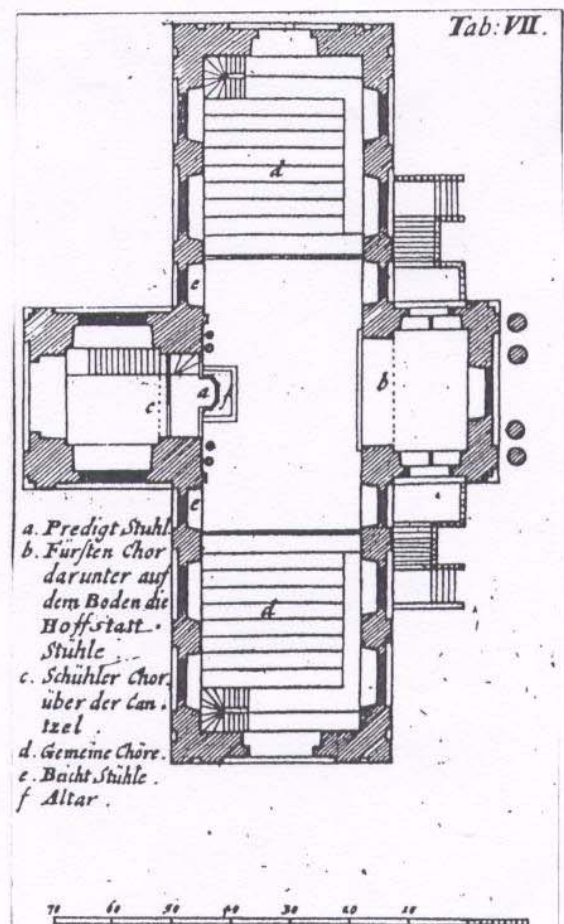


Abb. 13:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. VIII.

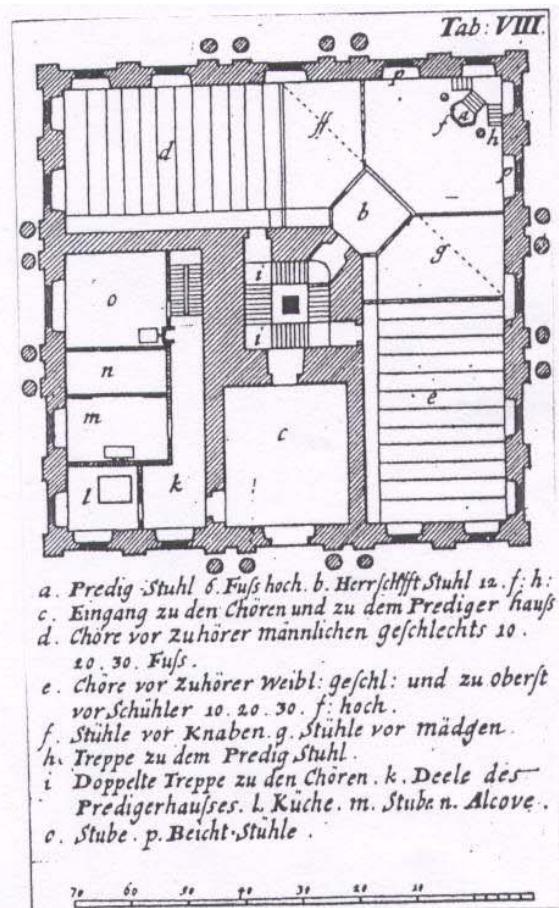


Abb. 14:
Leonhard Christoph Sturm:
Architectonisches Bedencken
von protestantischer kleiner
Kirchen, 1712, Tab. IX.

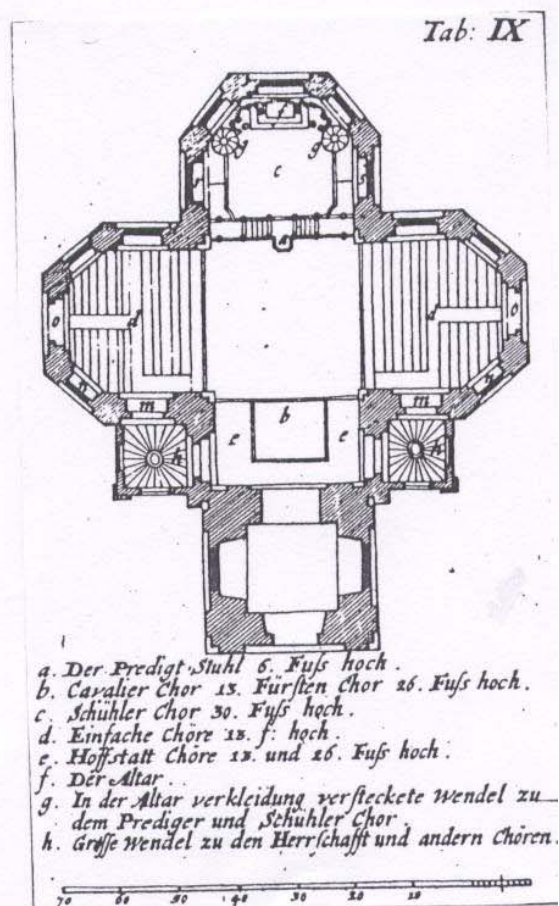


Abb. 15:
Leonhard Christoph Sturm:
Vollständige Anweisung
aller Arten von Kirchen wohl
anzugeben, 1718, Tab. IX.

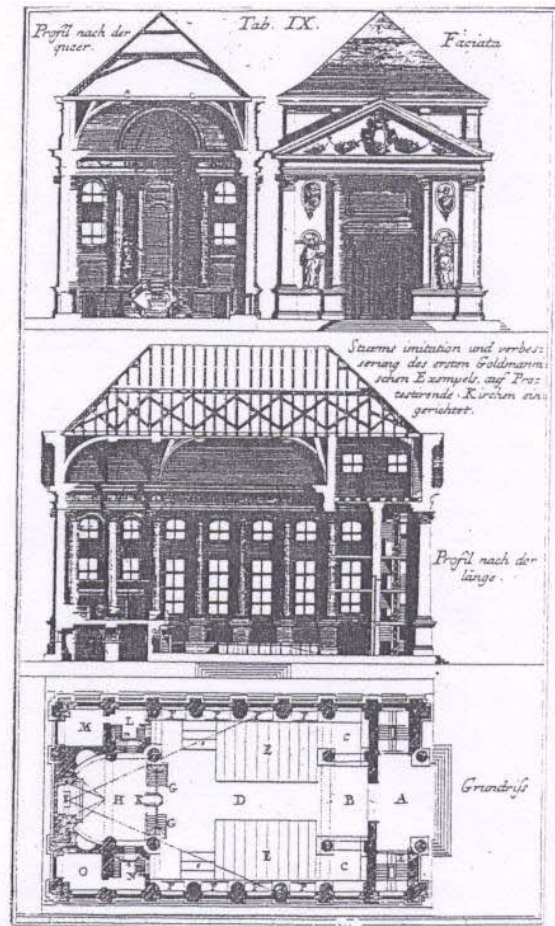
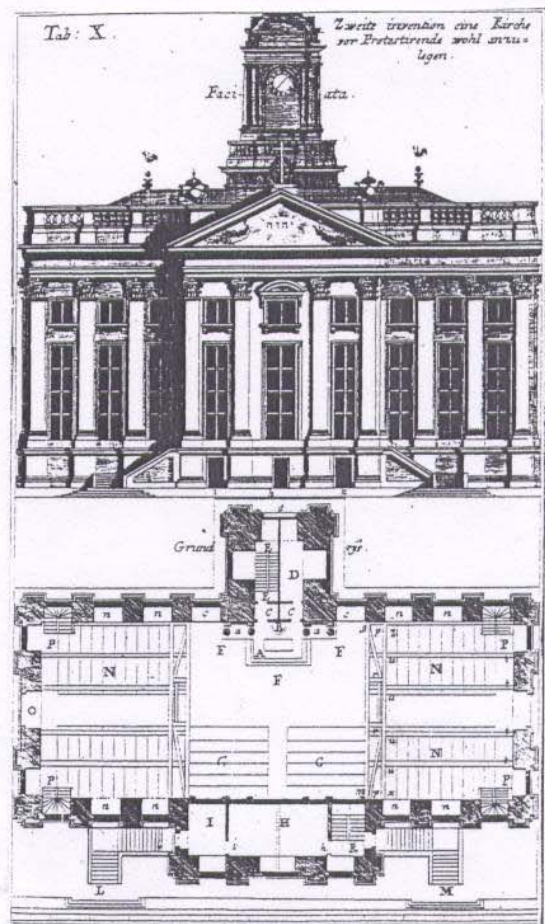


Abb. 16:
Leonhard Christoph Sturm:
Vollständige Anweisung
aller Arten von Kirchen wohl
anzugeben, 1718, Tab. X.



Tab. XI.

Profil zu dem vorhergehenden zweiten Exem-
pel einer protestantischen Kirche.

Fig. 1.

Profil nach der quere.

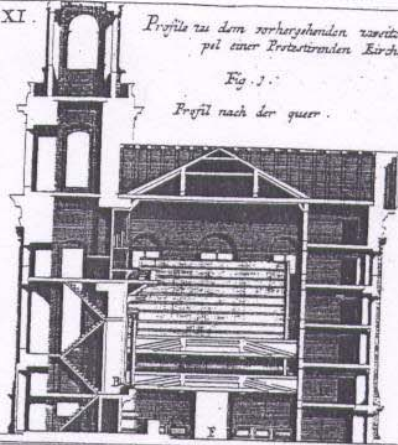
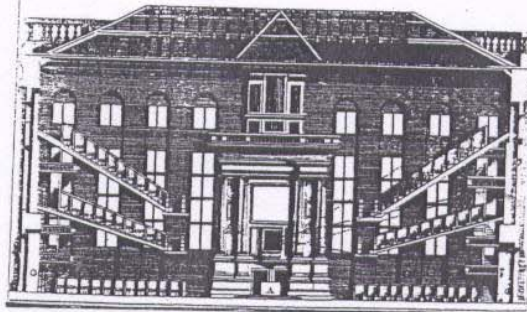


Fig. 2.
Profil nach der Länge.



Die dritte manier eine
bequem und

Kirche von protestantische
schon anzulegen.

Tab. XII.

Faci- - ata

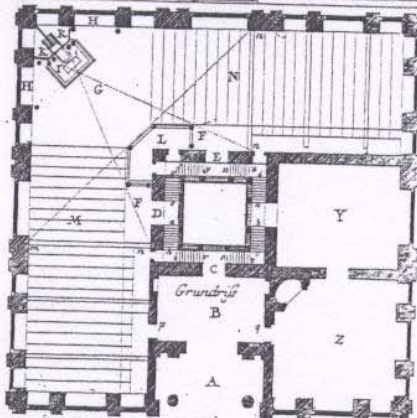


Abb.19:
Leonhard Christoph Sturm:
Vollständige Anweisung
aller Arten von Kirchen wohl
anzugeben, 1718, Tab.XIII.A.

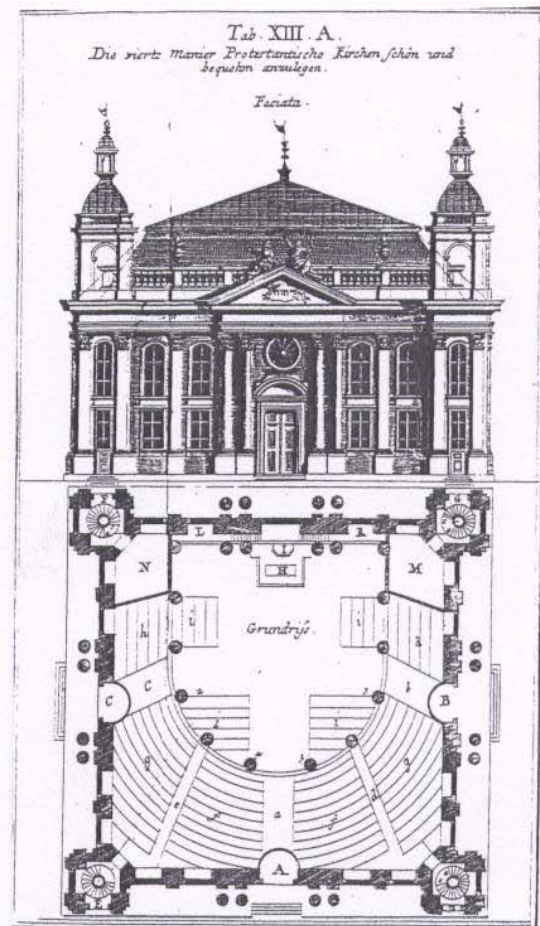


Abb.20:
Leonhard Christoph Sturm:
Vollständige Anweisung
aller Arten von Kirchen wohl
anzugeben, 1718, Tab.XIII.B.

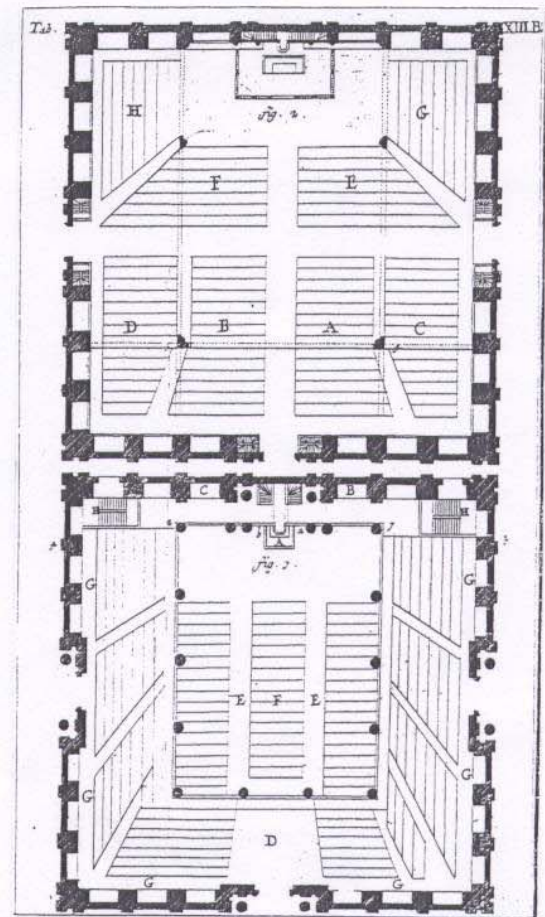


Abb.21:
Torgau, Schloßkapelle
Blick zu Altar und Orgel,
heutiger Zustand

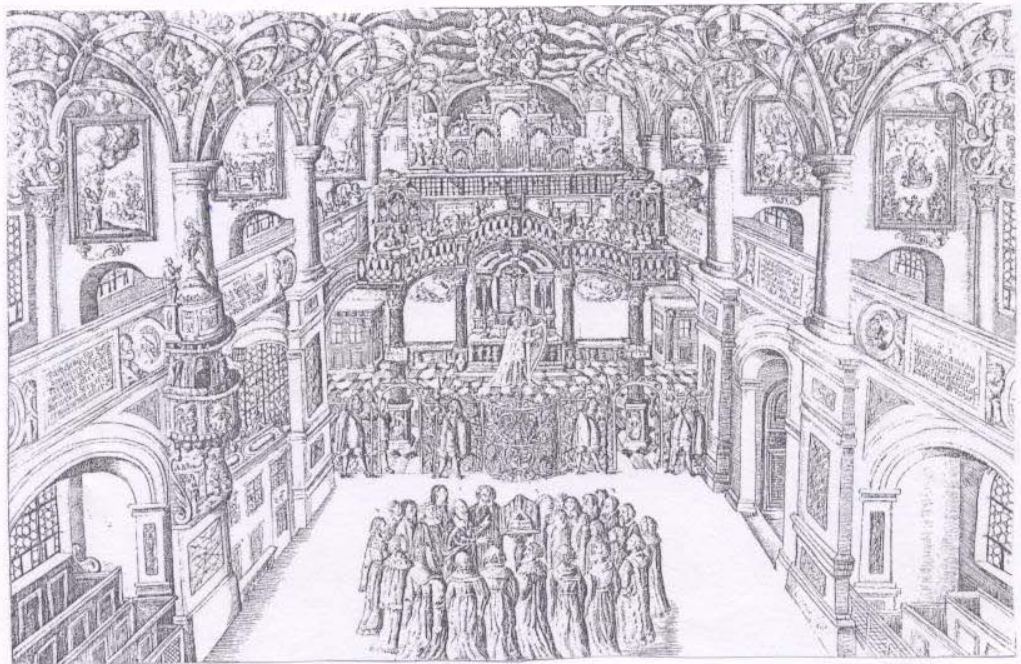
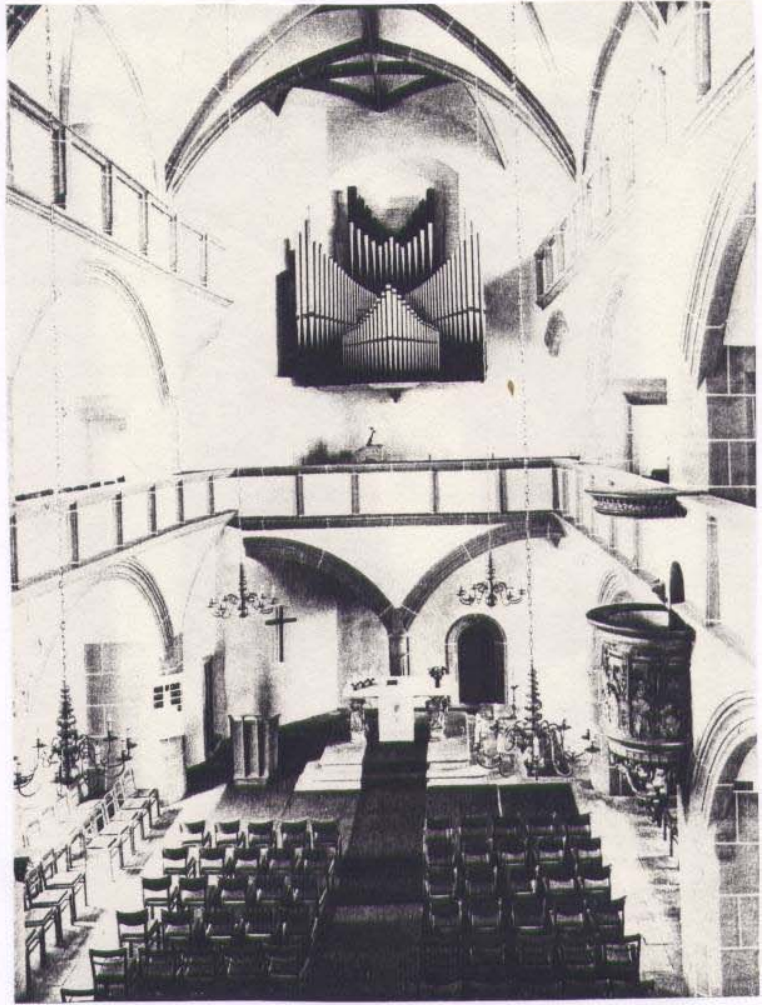


Abb.22: Dresden, Schloßkapelle nach dem Conradschen Stich von 1676.

Abb.23:
 Augustusburg, Schloßkapelle.
 Blick in den Chorbereich.
 Heutiger Zustand.



Abb.24:
 Stuttgart, Schloßkapelle.
 Aufnahme von 1929.

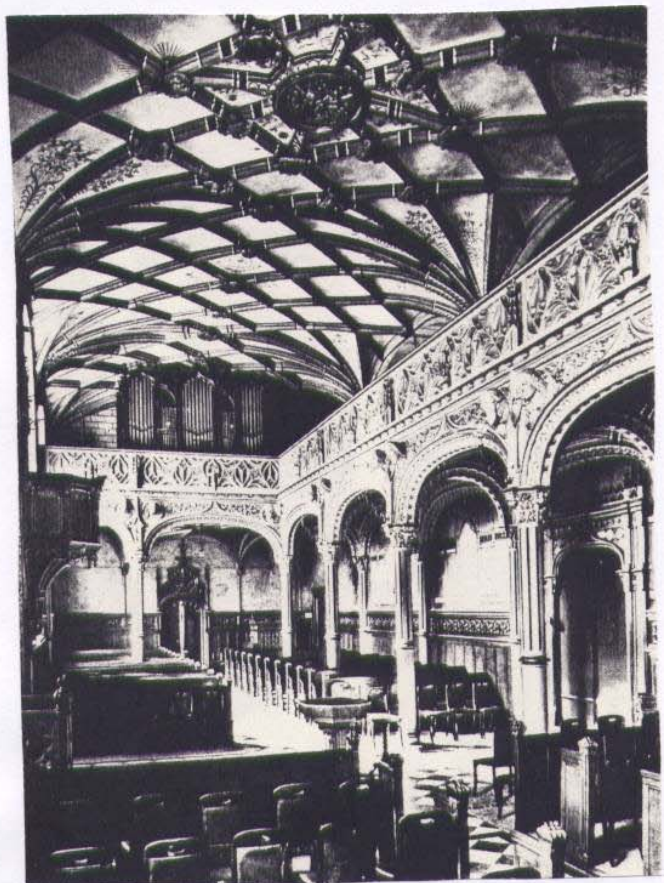


Abb.25:
Darmstadt, Schloßkapelle.
Grundriß des Emporengeschosses.

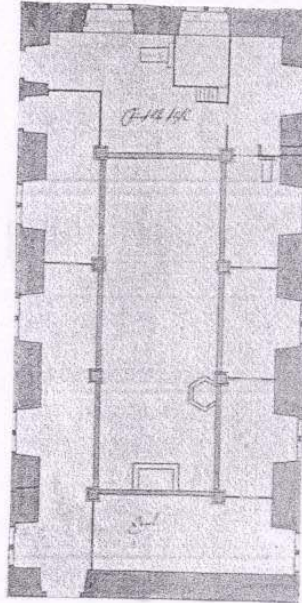


Abb.26
ehemalige Orgel der Darmstädter
Schloßkapelle von Adam Knauth,
heute in der ev. Kirche in Worfelden.



Abb.27:
Gifhorn, Schloßkapelle,
Grundriß.

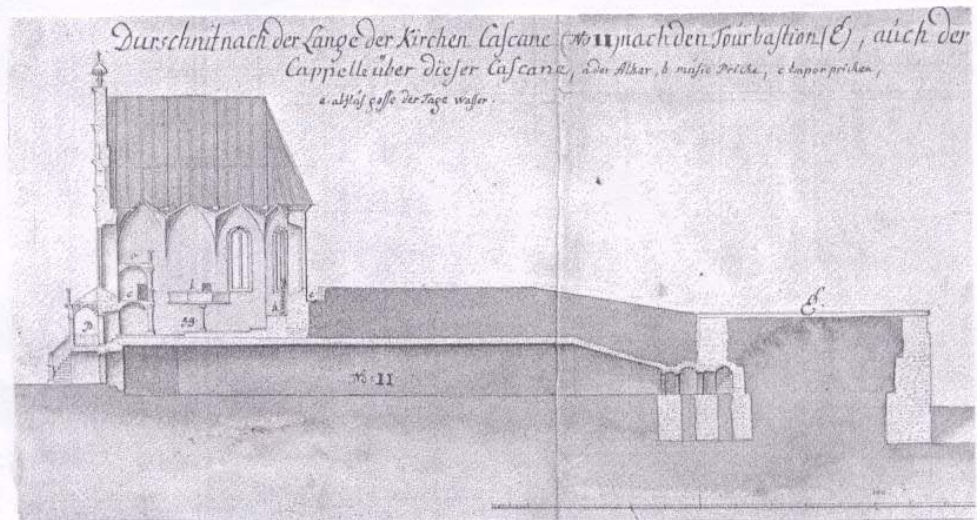
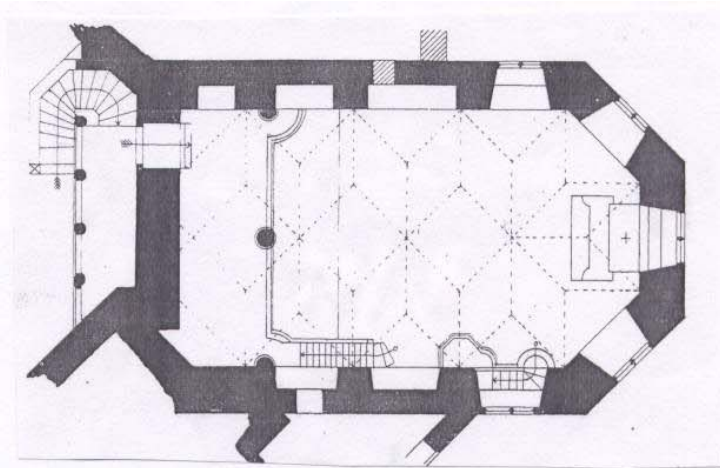


Abb.28: Gifhorn, Schloßkapelle, Aufriß nach einer Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert. Hier war die Orgelempore noch an ihrem ursprünglichen Standort vorhanden.

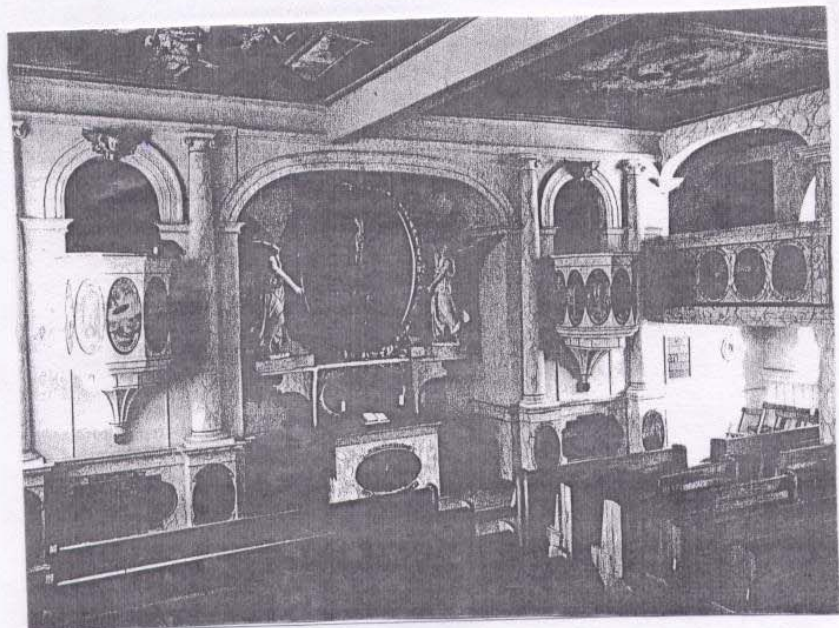


Abb.29: Stetten im Remstal, Schloßkapelle.

Abb.30:
Bückeburg, Stadtkirche.
Blick nach Westen.



Abb.31:
Wolfenbüttel, Hauptkirche Beatae
Mariae Virginis um 1650.
Stich von Furck/Freise.



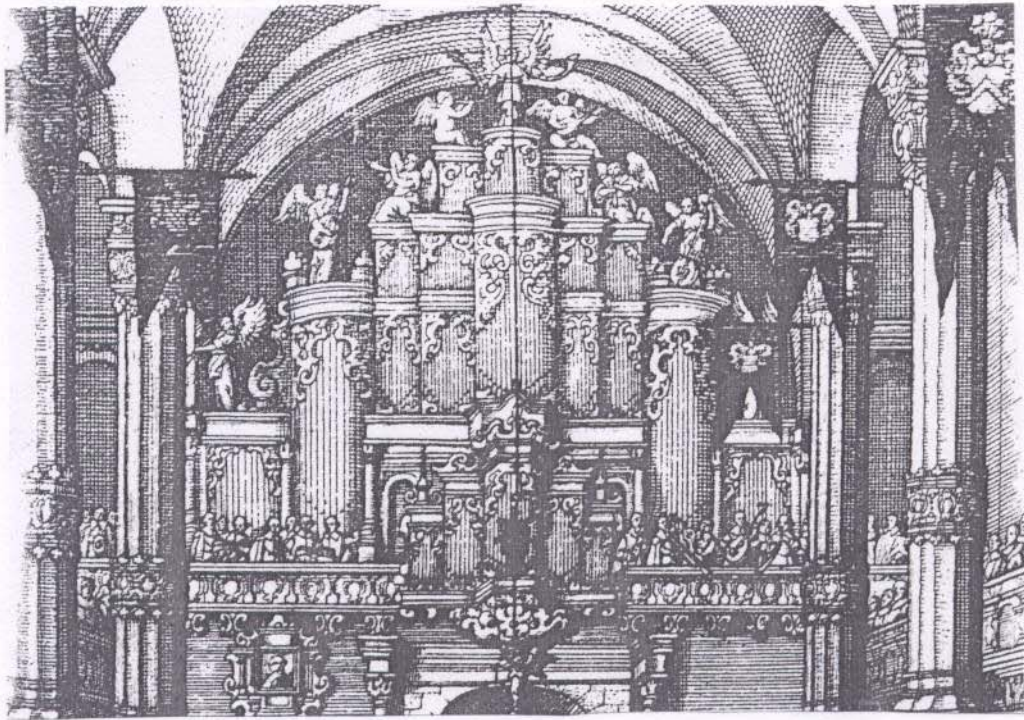


Abb.32: Wolfenbüttel, Hauptkirche Beatae Mariae Virginis. Detail: Orgel.
Ausschnitt aus dem Stich von Furck/Freise, um 1650.

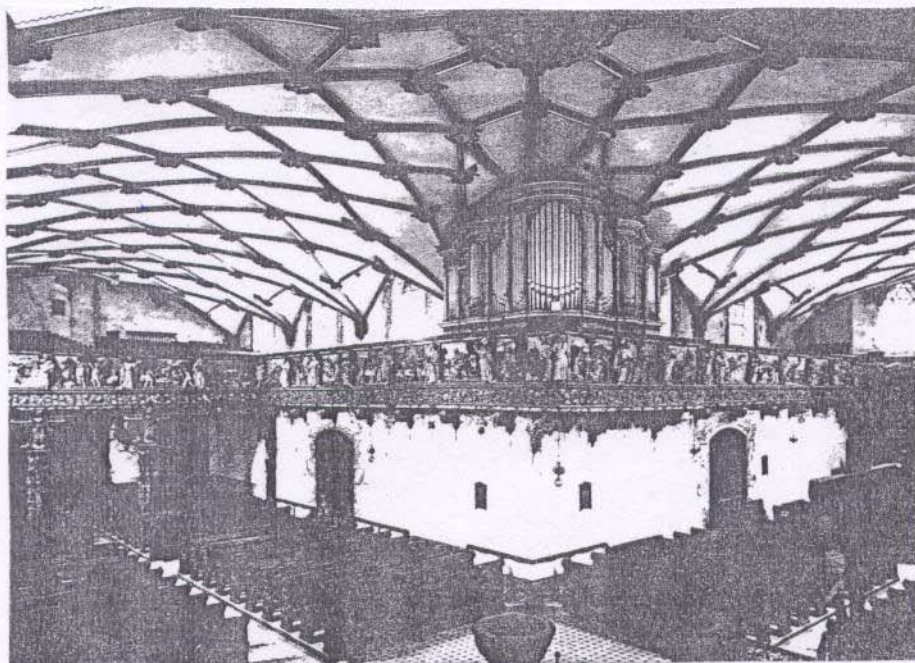


Abb.33: Freudenstadt, Stadtkirche. Zustand vor 1945.

Abb.34:
Schmalkalden, Wilhelmsburg
Schloßkapelle



Abb.35: Schmalkalden, Schloßkapelle, Orgelprospekt

Abb.36:
Schmalkalden, Schloßkapelle
Zeichnung, Orgelprospekt ohne Flügel

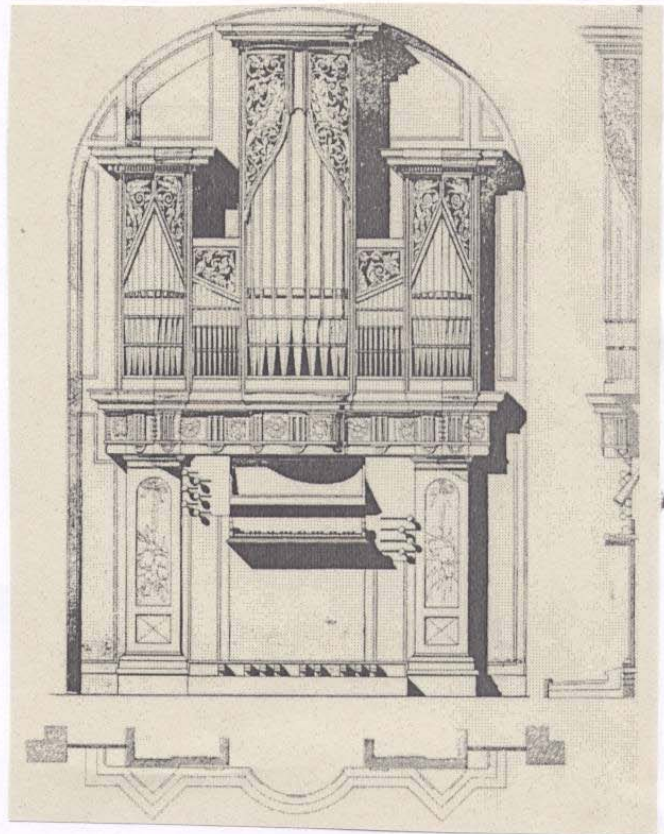


Abb.37:
Schmalkalden, Schloßkapelle
Orgel mit geschlossenen Flügeln

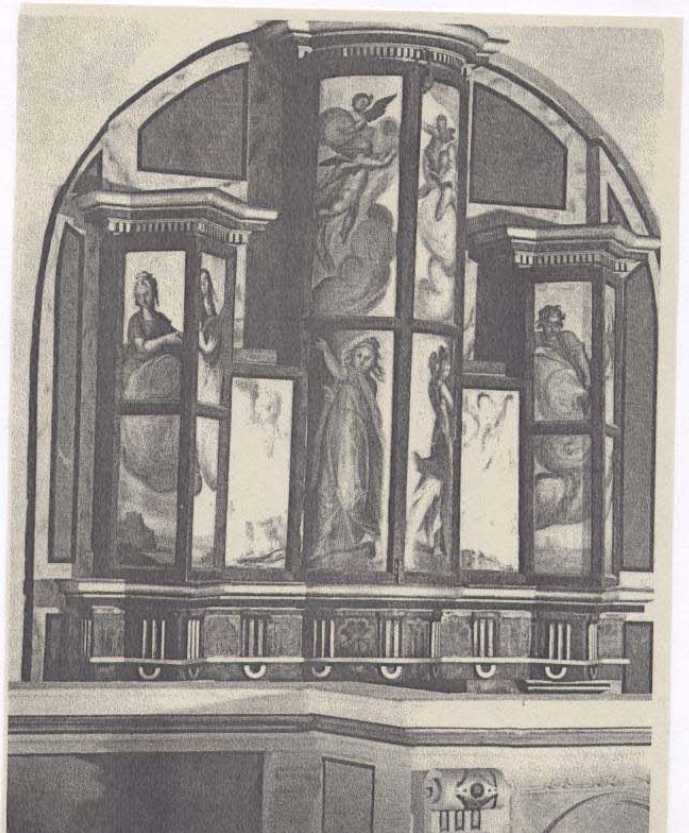




Abb.38: Schmalkalden, Schloßkapelle: Fürstenstand

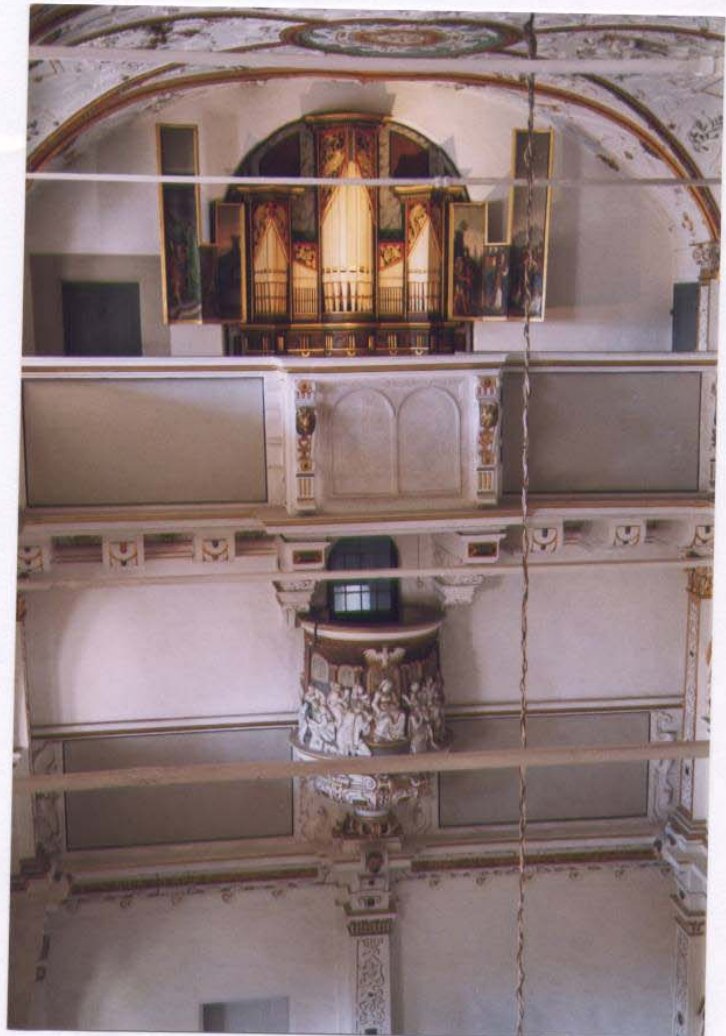


Abb.39:
Schmalkalden, Schloßkapelle
Kanzel und Orgelepore

Abb.40:
Weimar, Schloßkapelle, 1658
Ölgemälde von Christian Richter

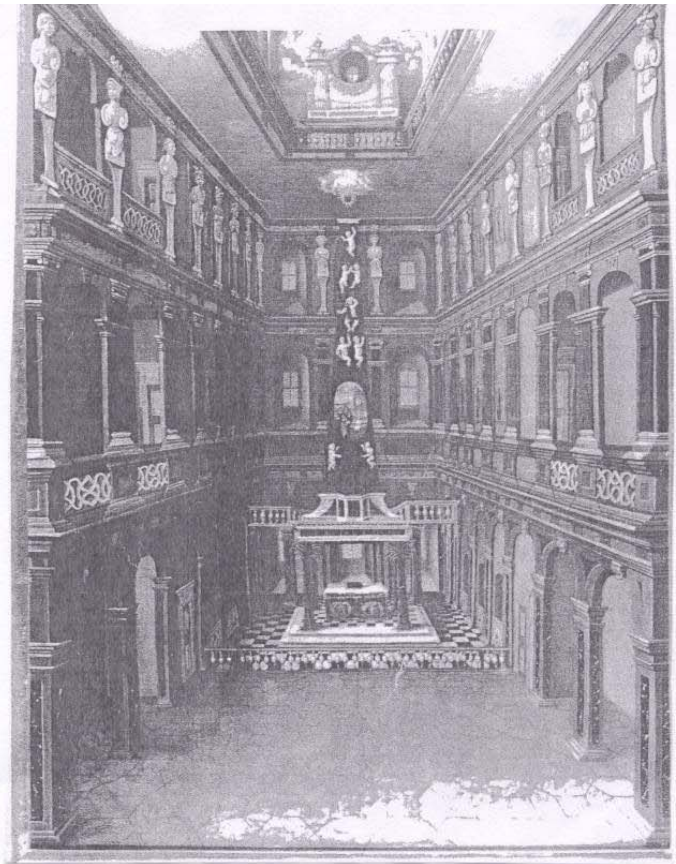
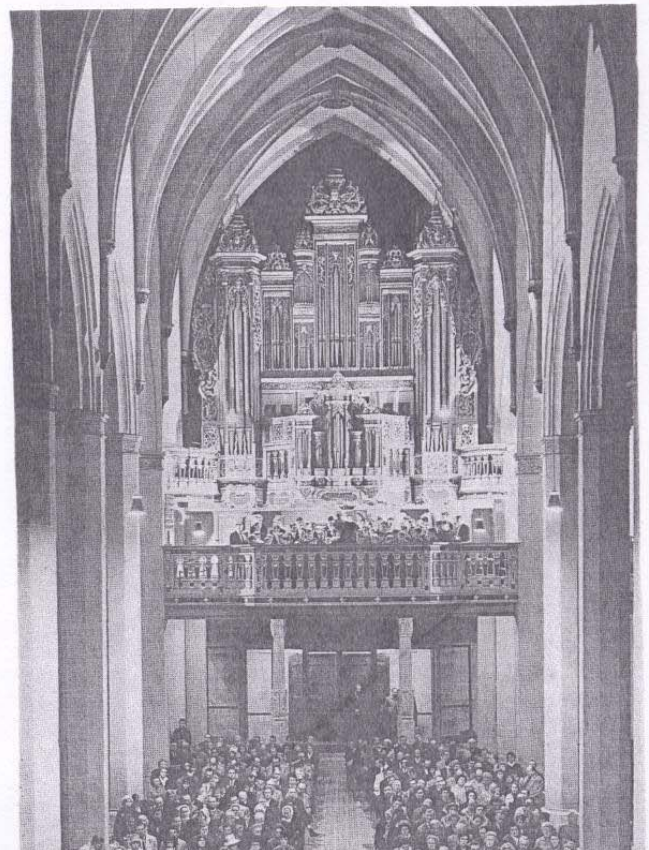


Abb.41:
Erfurt, Predigerkirche Orgelprospekt
1647-49 von Ludwig Compenius



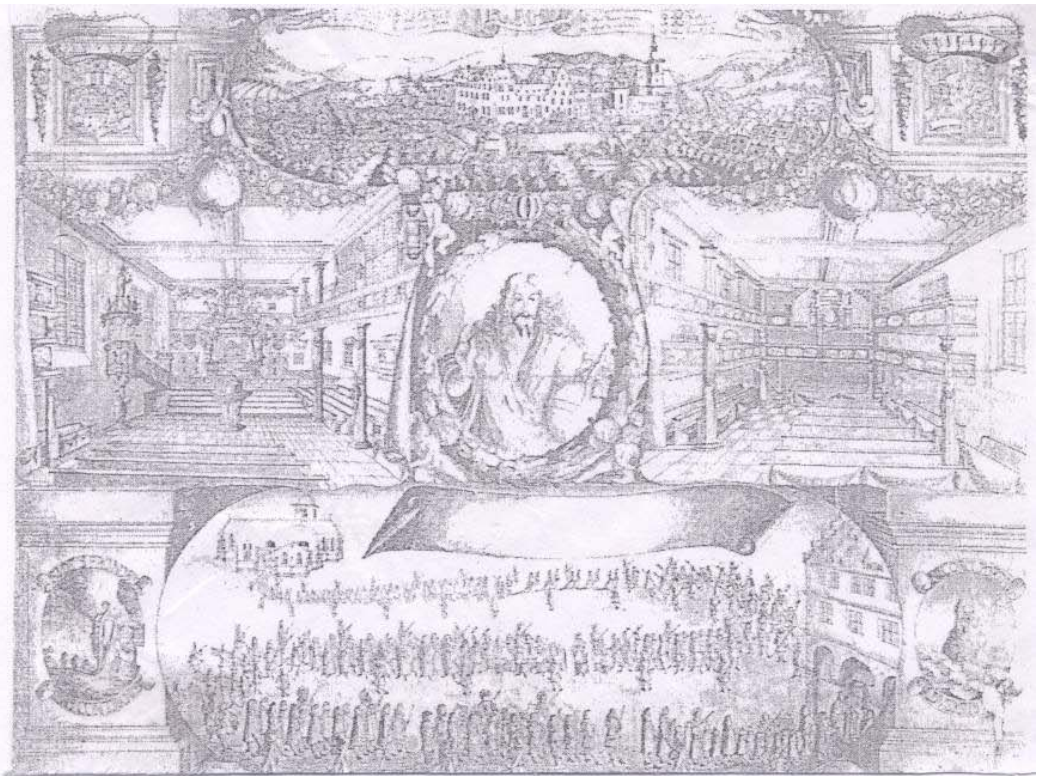


Abb.42: Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schloßkapelle Römhild, um 1682

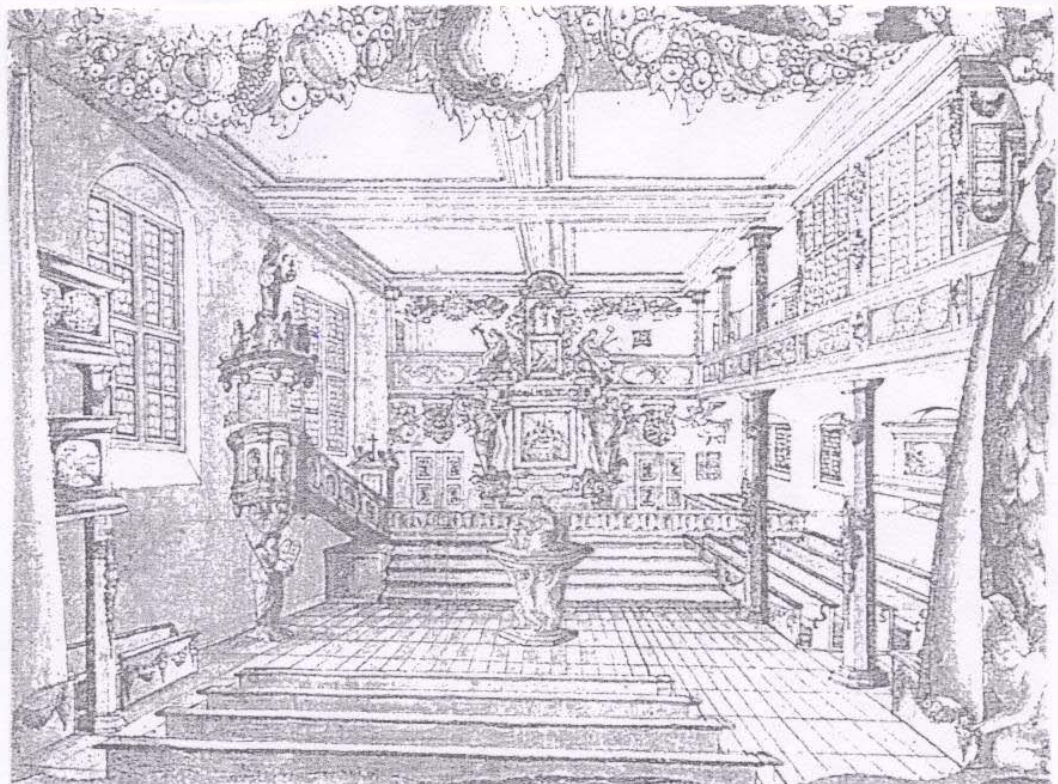


Abb.43: Zeichnung anlässlich der Einweihung der Schloßkapelle Römhild, Detail: Ansicht der Schloßkapelle nach Osten zum Chorbereich

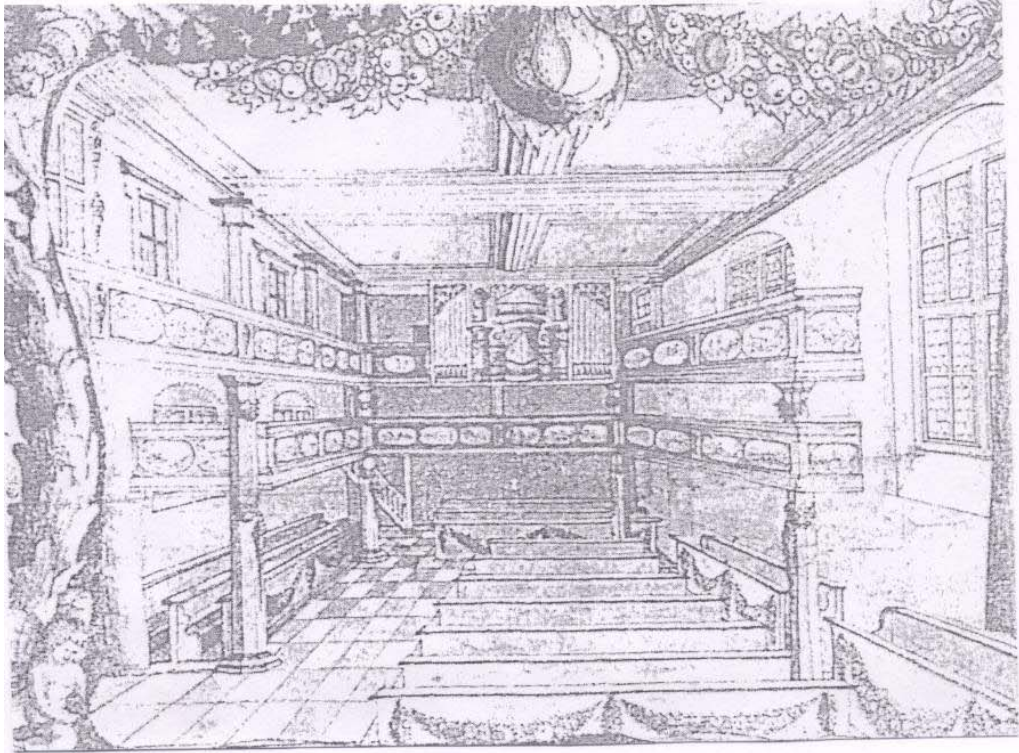


Abb.44: Zeichnung anläßlich der Einweihung der Schloßkapelle Römhild,
Detail: Ansicht der Schloßkapelle nach Westen zur Orgel

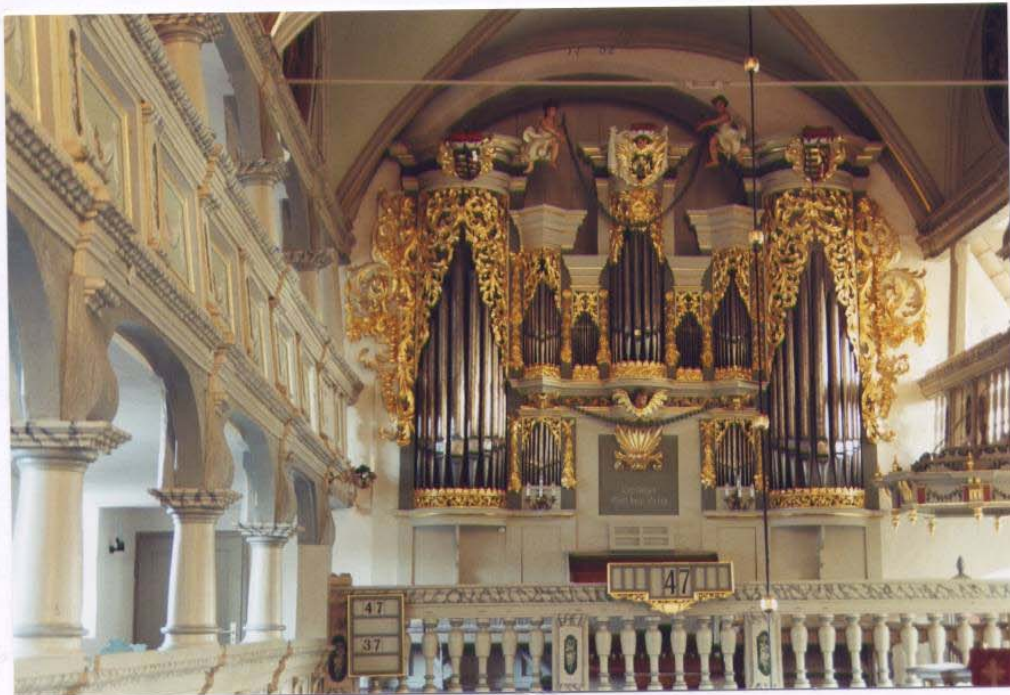


Abb.45: :Orgel der Kirche in Stepfershausen, Gesamtansicht



Abb.46: Orgel der Kirche in Stepfershausen, Detail: Bekrönung



Abb.47:
Eisenberg, Schloßkapelle
Chorraum



Abb.48: Eisenberg, Schloßkapelle, Kanzel und Oberwerk der Orgel



Abb.49:
Eisenberg, Schloßkapelle
Brustwerk der Orgel

Abb. 50:
Dresden, Nikolaikirche, Orgel-
ansicht von Christoph Donat

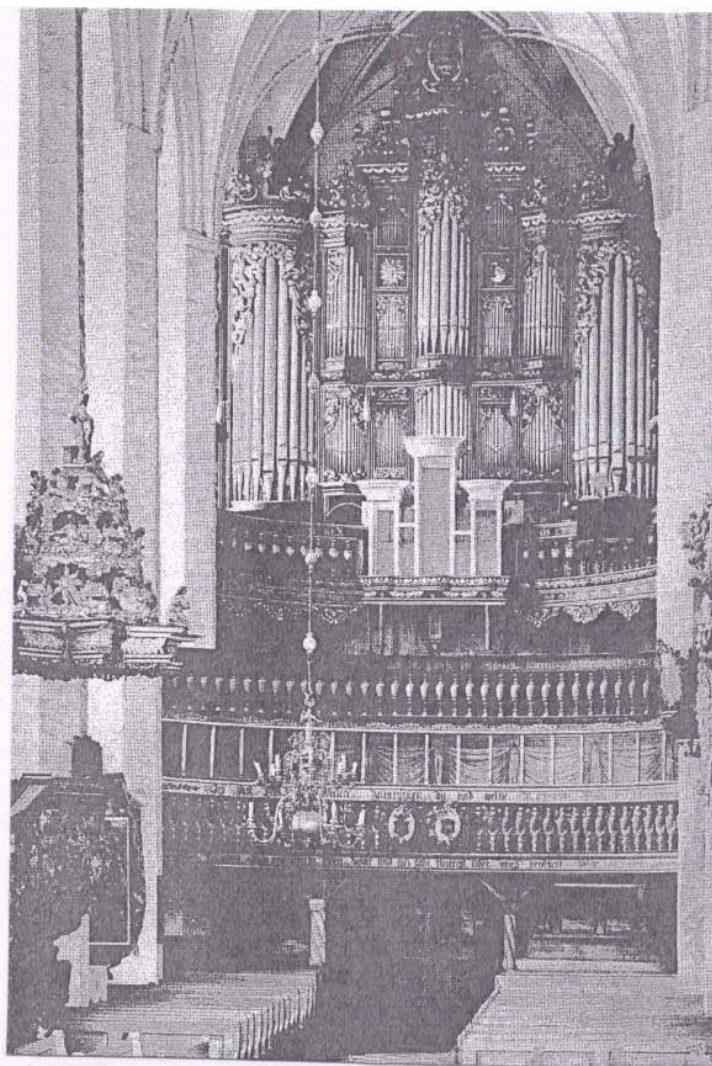




Abb.52: Eisenberg, Schloßkapelle: Blick zum Triumphbogen



Abb.53: Eisenberg, Schloßkapelle, Blick in die Kuppel des Chores

Abb. 54:
Saalfeld, Schloßkapelle
Kanzelaltar und Orgel



Abb 55: Saalfeld Schloßkanelle. Blick zur Orgel vom Erdgeschoß

Abb.56:
Saalfeld, Schloßkapelle, Orgel
Detail: linke Prospekthälfte

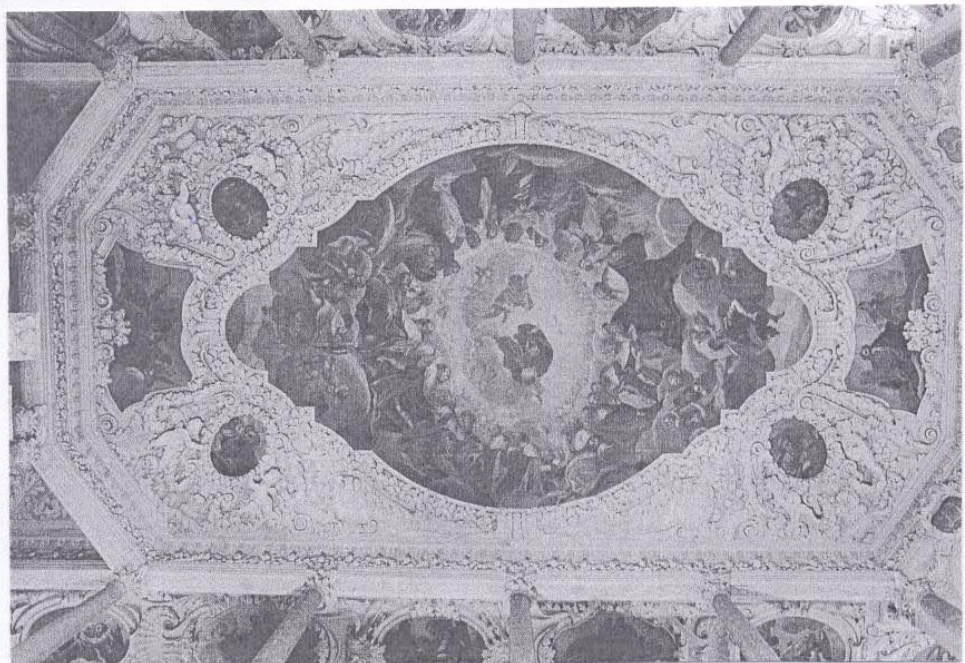


Abb.57: Saalfeld, Schloßkapelle: Decke



Abb. 60:
Saalfeld, Schloßkapelle
Wand am Emporenumgang



Abb. 61:
Saalfeld, Schloßkapelle,
Entwurfszeichnung

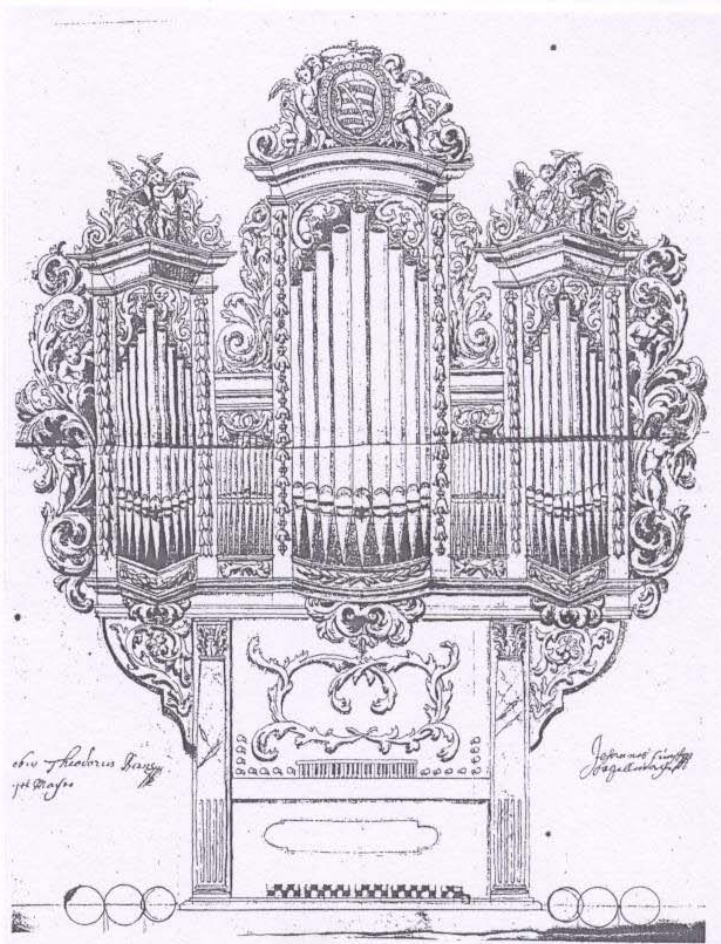




Abb.62: Remlingen, Orgelprospekt 1712 von Jakob Theodor Berns und Johann Baptist Funsch



Abb.63:
Gotha, Schloßkapelle,
Chorbereich

Abb. 64:
Gotha, Schloßkapelle,
Kanzel und Orgel



Abb. 65: Gotha, Schloßkapelle. Fresko an der Decke über der Orgel

Abb. 66:
Gotha, Schloßkapelle,
Gesamtansicht der Orgel



Abb. 67: Gotha, Schloßkapelle, oberer Abschluß der Orgel und Deckenfresko

Abb. 68:
Gotha, Schloßkapelle,
Blick vom Fürstenstand



Abb. 69:
Altenburg, Schloßkapelle,
Langhaus und Chor





bb.72:
Waltershausen, Stadtkirche
Orgel, Detailansicht

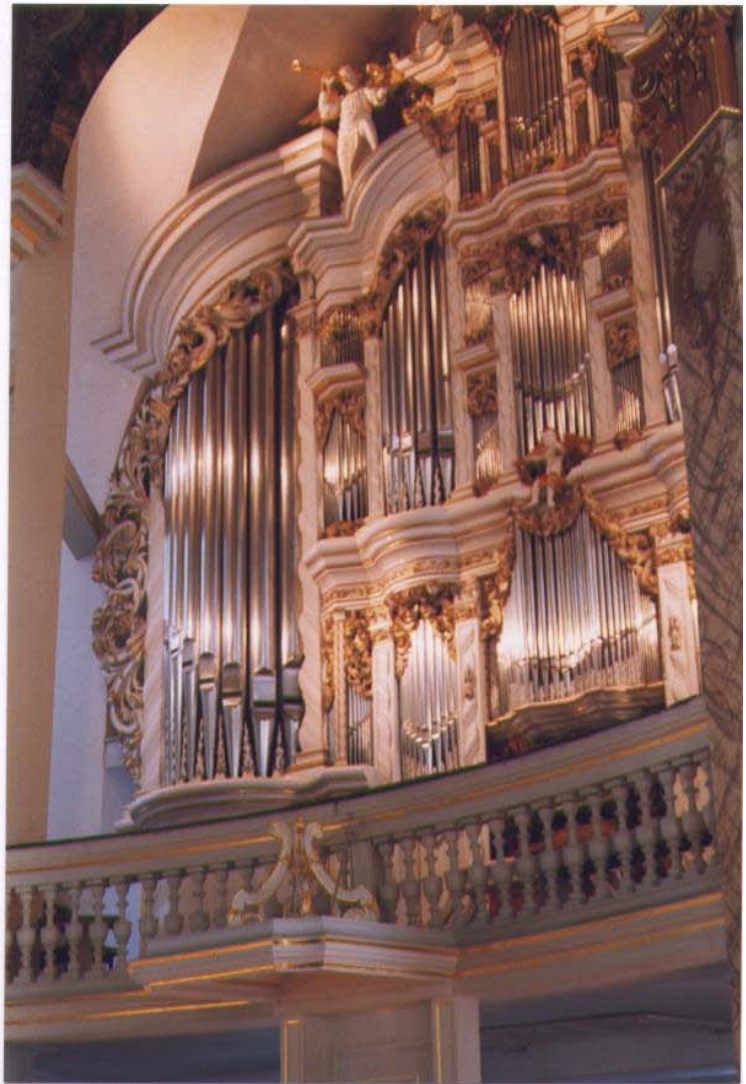


Abb.73: Altenburg, Schloßkapelle, obere Prospekthälfte der Orgel



Abb.74: Altenburg, Schloßkapelle, Detail: oberer Abschluß an der Orgel



Abb.75:
Altenburg, Schloßkapelle
Detail: oberer und seitlicher
Abschluß an der Orgel



Abb. 78:
Tenneberg, Schloßkapelle
Deckenfresko



Abb. 79: Tenneberg. Schloßkapelle, Kanzel und Orgel

Abb.80:
Tenneberg, Schloßkapelle
Orgel, Gesamtansicht



Abb.81: Tenneberg, Schloßkapelle, Detail: Mittelfeld des Orgelprospektes

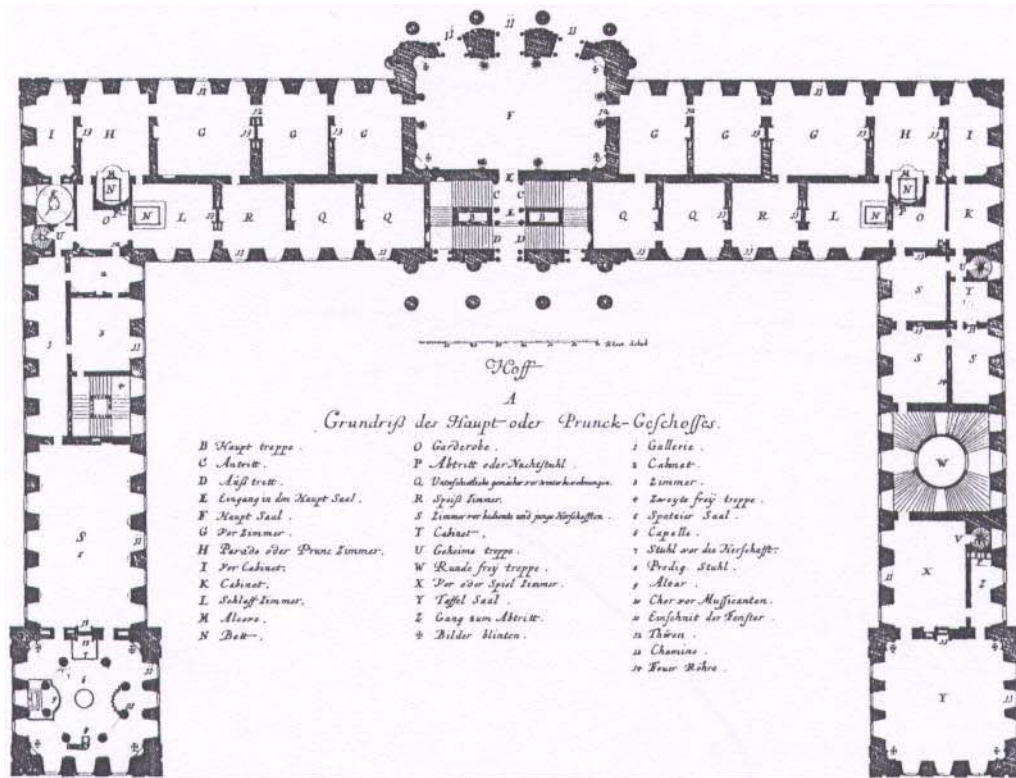
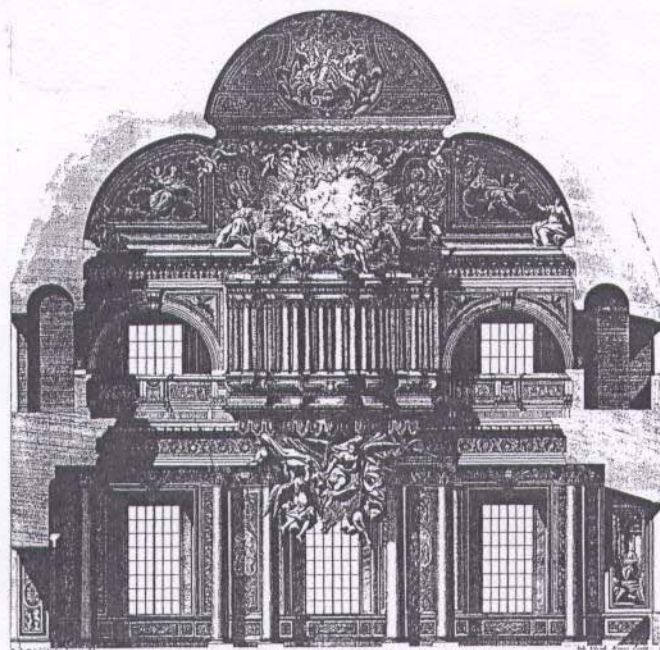


Abb.82: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Grundriß



Zweyte Seite der Fürstl. Hoff Capellen mit dem Orgelwerk.

Abb.83: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schloßkapelle.
Ansicht der Seite mit der Orgel.

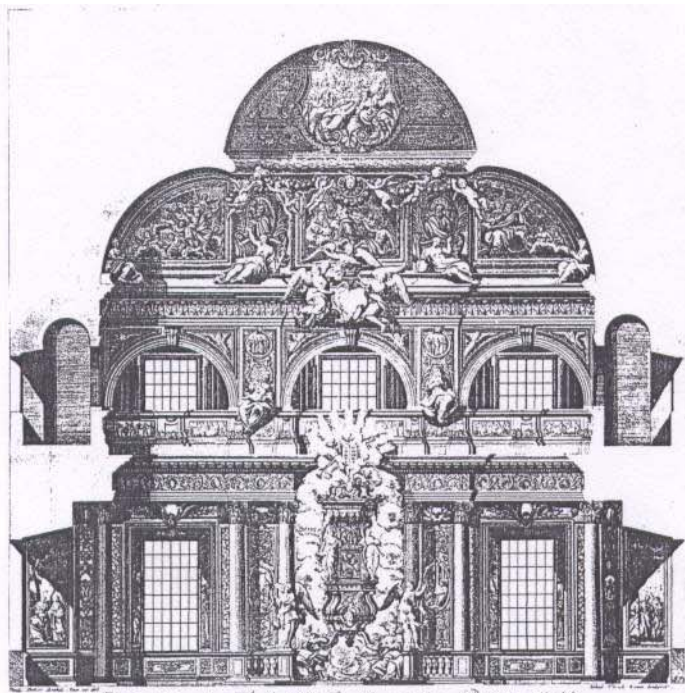


Abb.84: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schloßkapelle.
Ansicht der Seite mit der Kanzel.

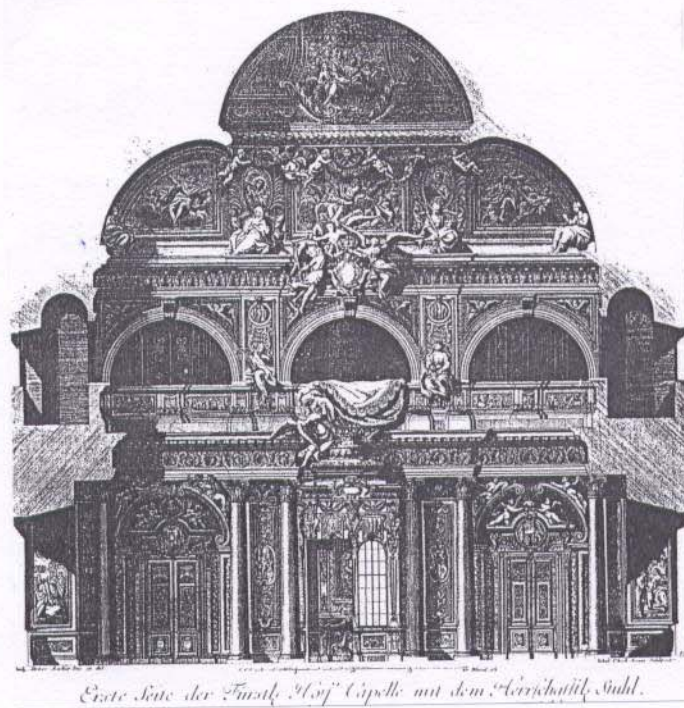


Abb.85: Paul Decker: Fürstlicher Baumeister, 1711. Schloßkapelle.
Ansicht der Seite mit dem Fürstenstand.

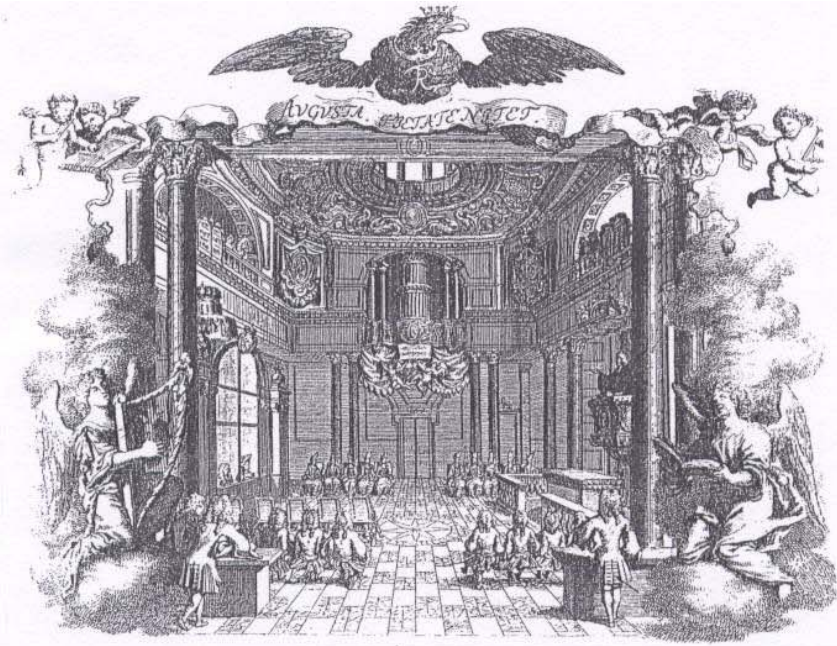


Abb.86: Lorenz Beger: Numismata Pontificorum Modernorum, 1704.

Abb.87:
„Mein, Christoph Pitzlers
Reysebeschreibung“, 1704

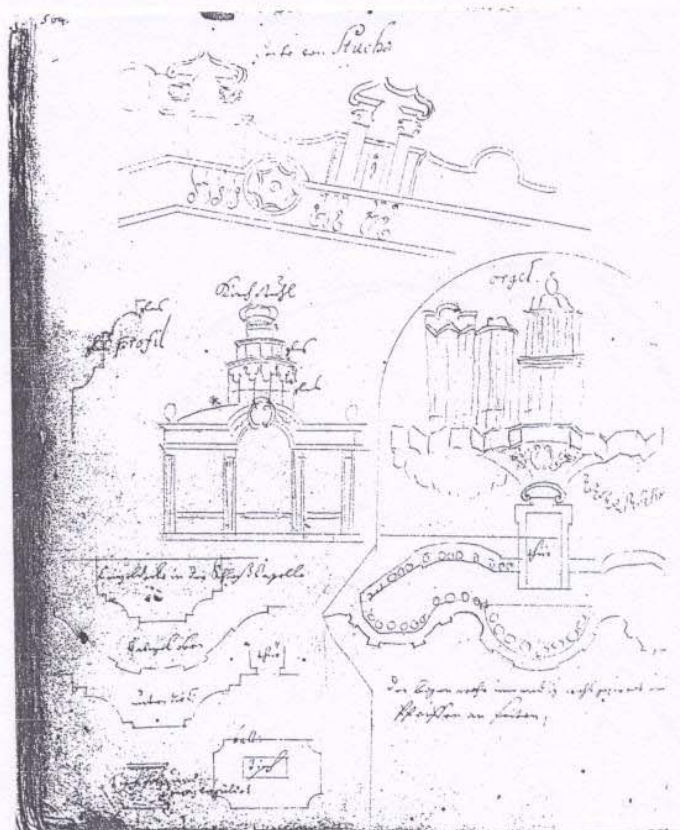


Abb. 88:
Johann Jacob Schübler:
„Sechs nach dem wahren Ursprung
eingerichtete neu=inventirte Hauß=
und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig. 1.



Abb. 89:
Johann Jacob Schübler:
„Sechs nach dem wahren Ursprung
eingerichtete neu=inventirte Hauß=
und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig. 2.



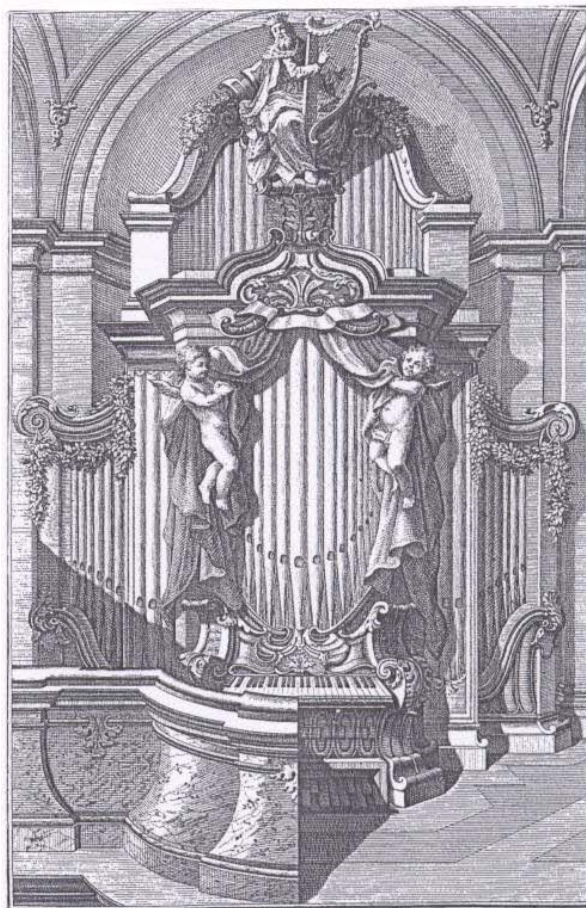
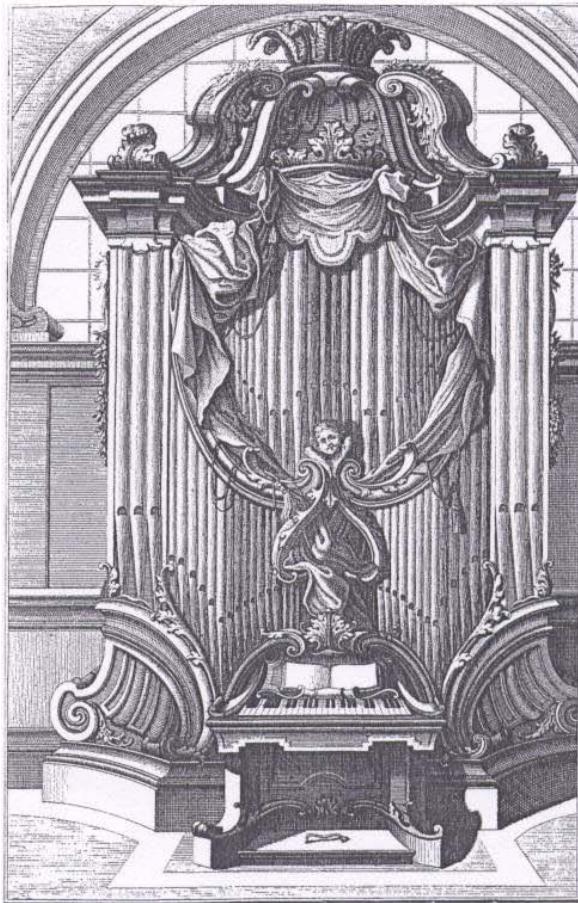


Abb. 92:
 Johann Jacob Schübler:
 „Sechs nach dem wahren Ursprung
 eingerichtete neu=inventirte Hauß=
 und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig. 5.

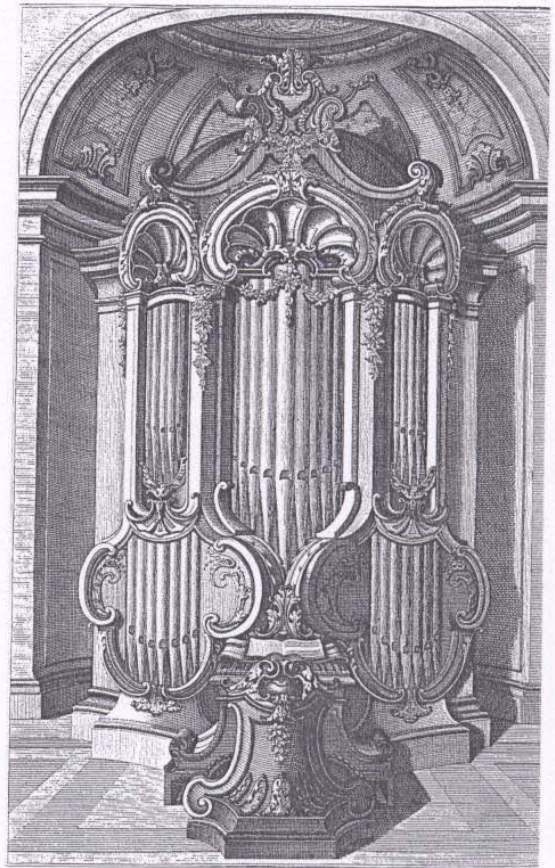


Abb. 93:
 Johann Jacob Schübler:
 „Sechs nach dem wahren Ursprung
 eingerichtete neu=inventirte Hauß=
 und Kirchen=Orglen“, um 1730, Fig. 6.



Abb. 94:
Johann Jacob Schübler:
„Sechserley neu=inventirte
Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig. 1.

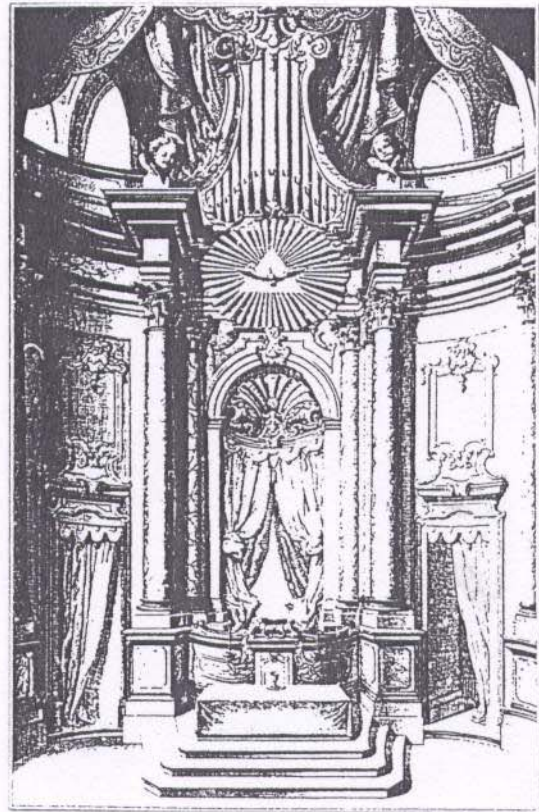


Abb. 95:
Johann Jacob Schübler:
„Sechserley neu=inventirte
Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig. 1.

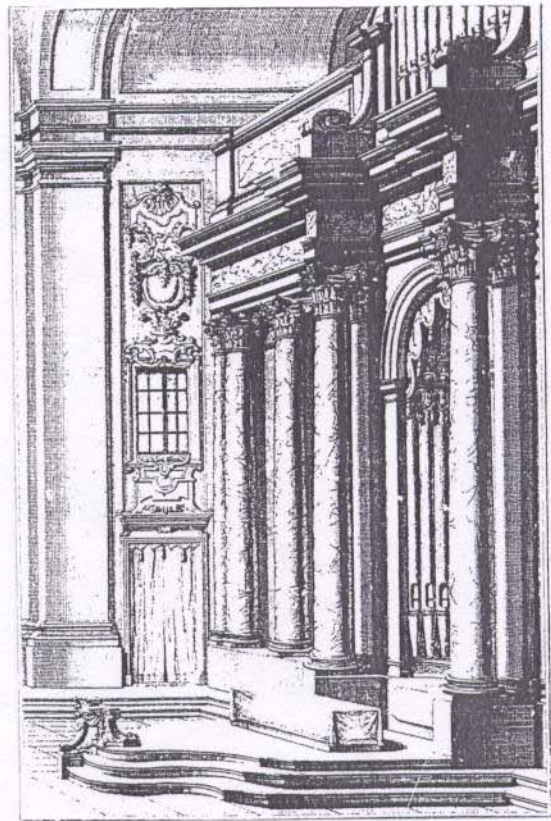


Abb. 96:
Johann Jacob Schübler:
„Sechserley neu=inventirte
Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig. 3.

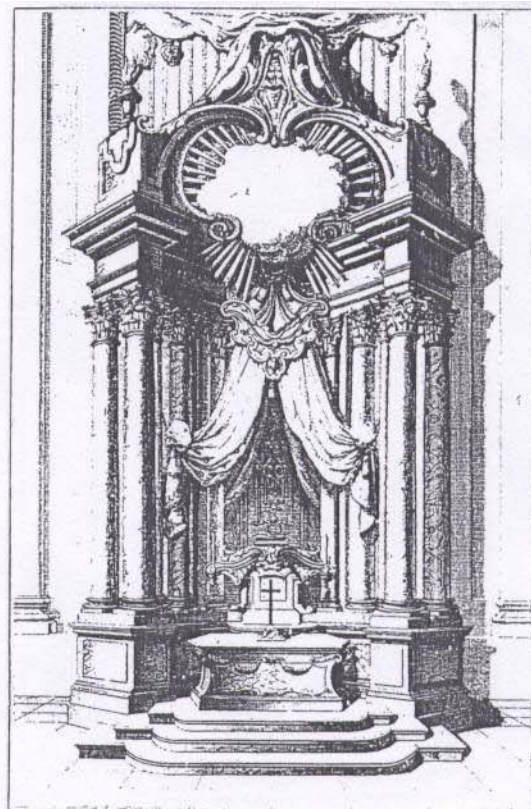
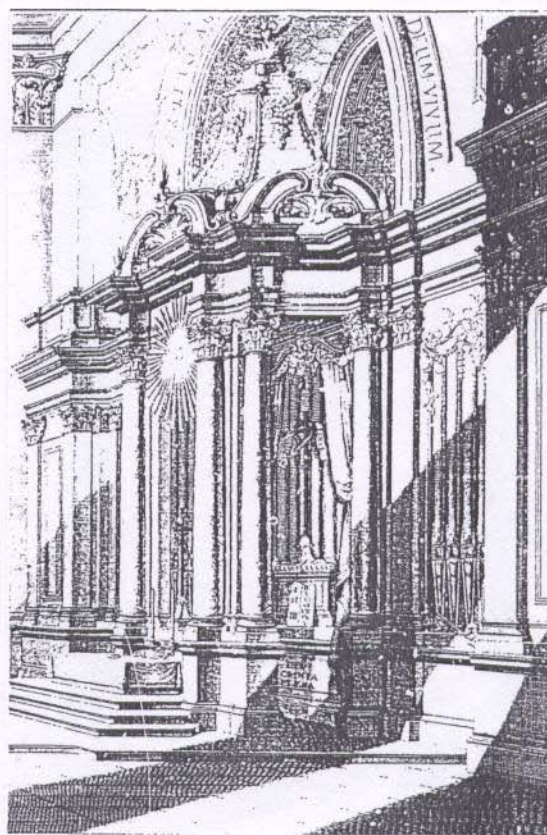


Abb. 97:
Johann Jacob Schübler:
„Sechserley neu=inventirte
Kirchen=Altäre“, um 1730, Fig. 4.



00:
 Moritzburg, Schloßkirche.
 in den Chor mit den
 n seitlichen Musikemporen.

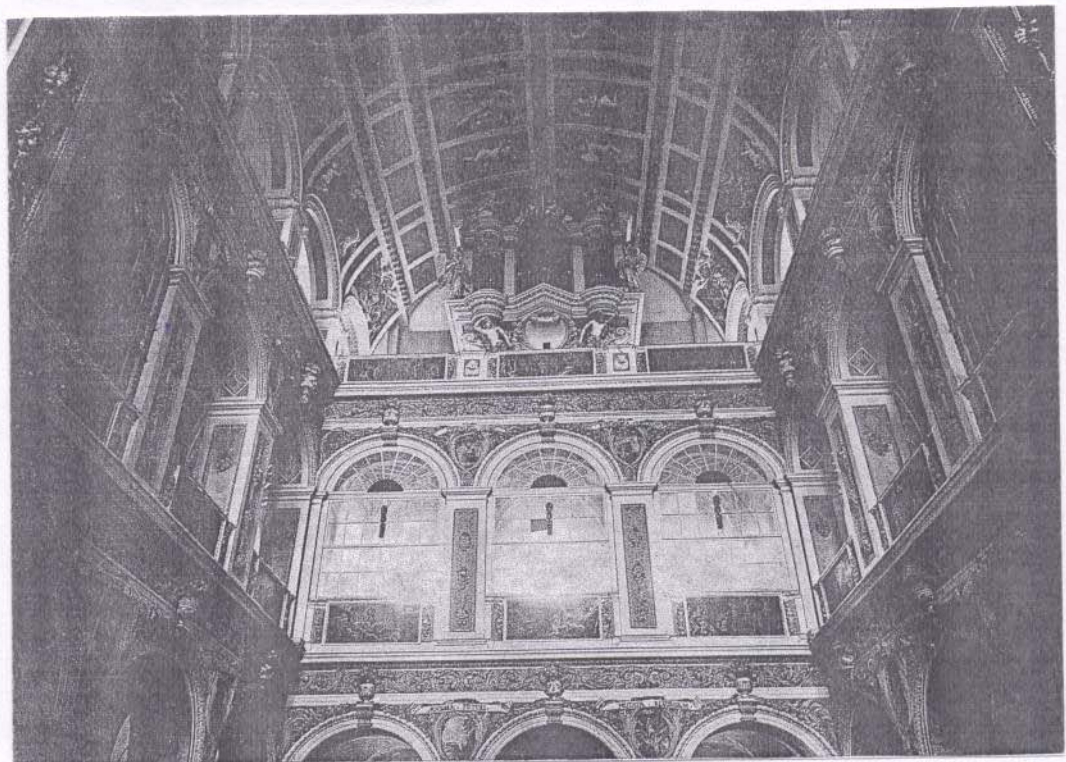


Abb.101: Weißenfels, Neu-Augustusburg, Schloßkapelle.
 Emporenanlage und Orgel von Christian Förner, 1673.

Abb.102:
Coburg, Ehrenburg,
Schlosskapelle.
Blick in den Chorbereich.



Abb.103: Ehrenburg, Schlosskapelle. Orgel von Johann Albrecht, 1697/98.

Abb. 104:
Zerbst, Schloßkapelle.
Blick in den Chorbereich.

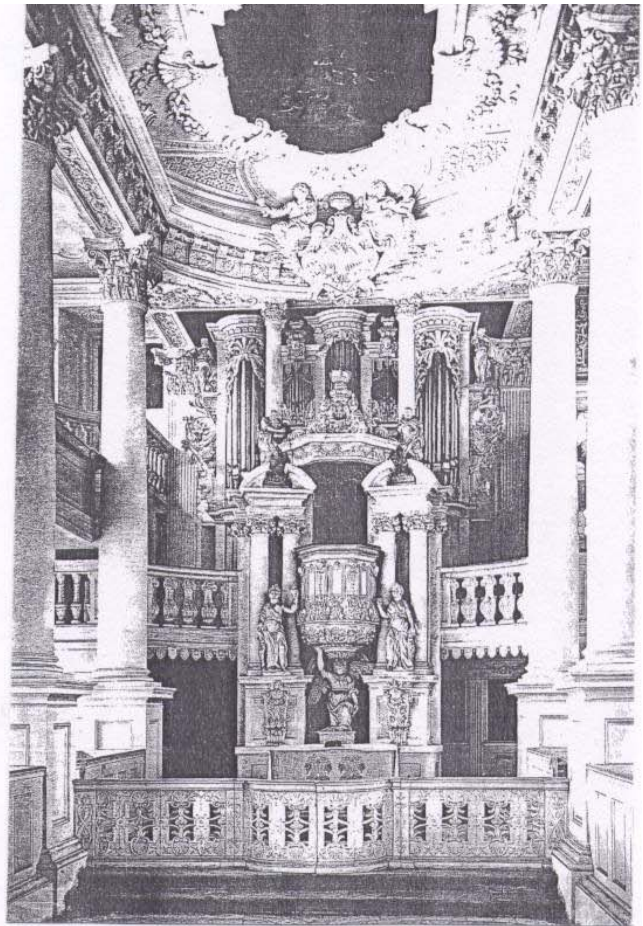


Abb. 105:
Zerbst, Schloßkapelle.
Kanzel und Orgel von
Caspar Sperling, 1712-14.

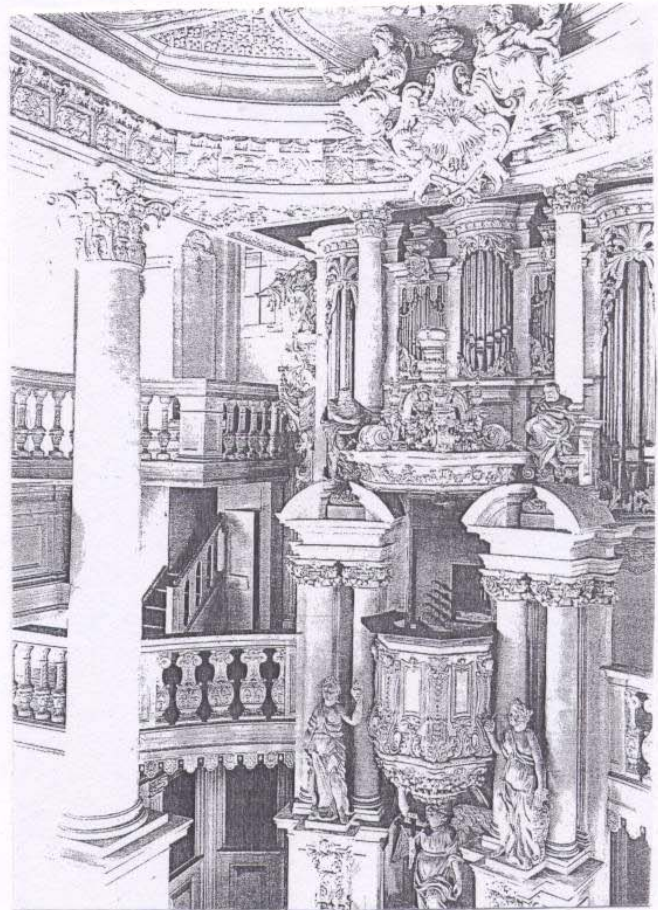


Abb. 106:
 Rudolstadt, Heidecksburg.
 Plan von Gottfried Heinrich Krohne
 für eine neu zu errichtende Schloßkapelle,
 Seitenansicht des Altaraufbaues
 und der Orgel, um 1749.

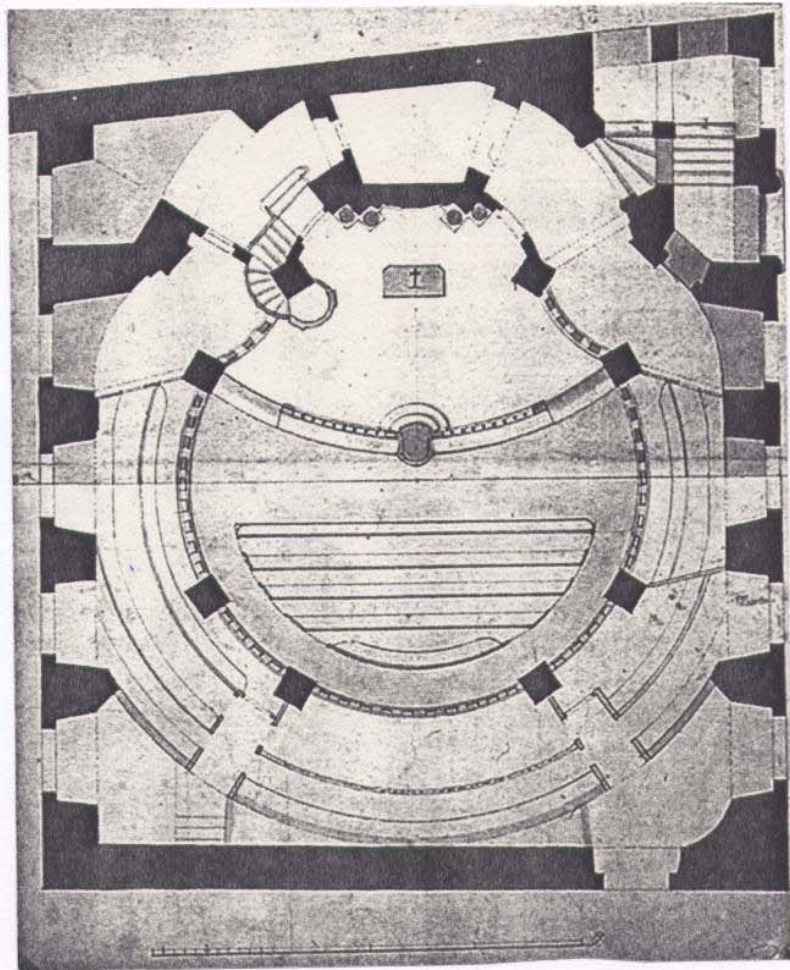
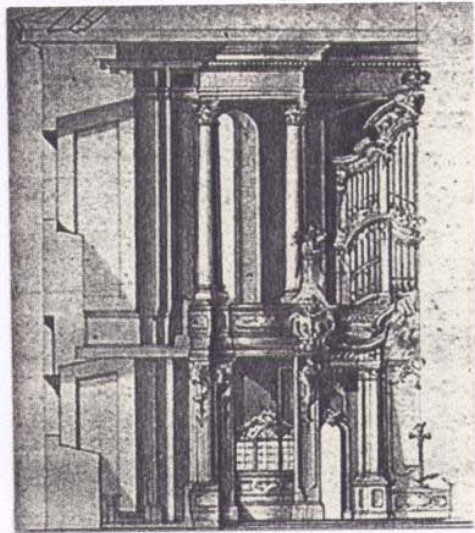


Abb. 107: Rudolstadt, Heidecksburg. Plan von Gottfried Heinrich Krohne
 für eine neu zu errichtende Schloßkapelle, um 1749.

Abb.108:
Waltershausen, Stadtkirche:
Orgel von Heinrich Gottfried Trost.



Abb.109:
Dresden, Frauenkirche. Blick in
den Chorraum. Zustand vor 1943.

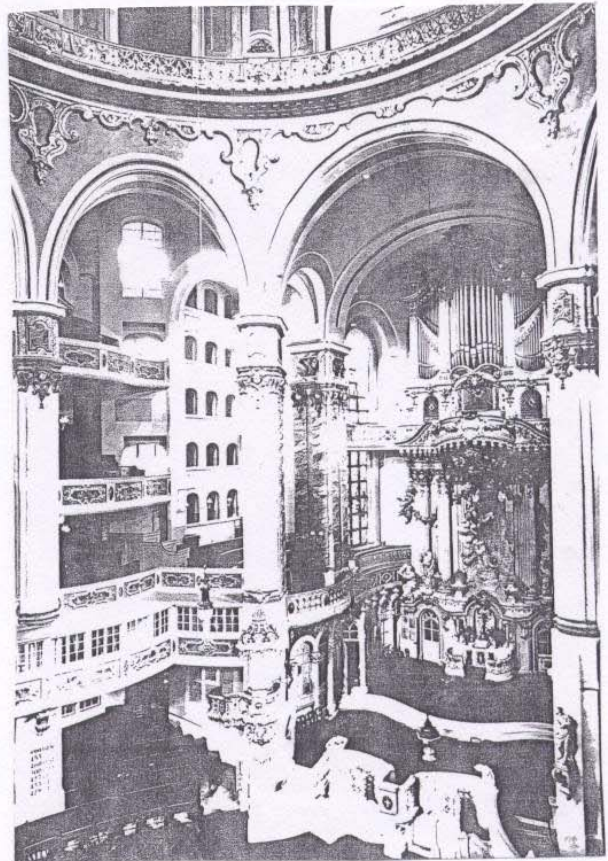
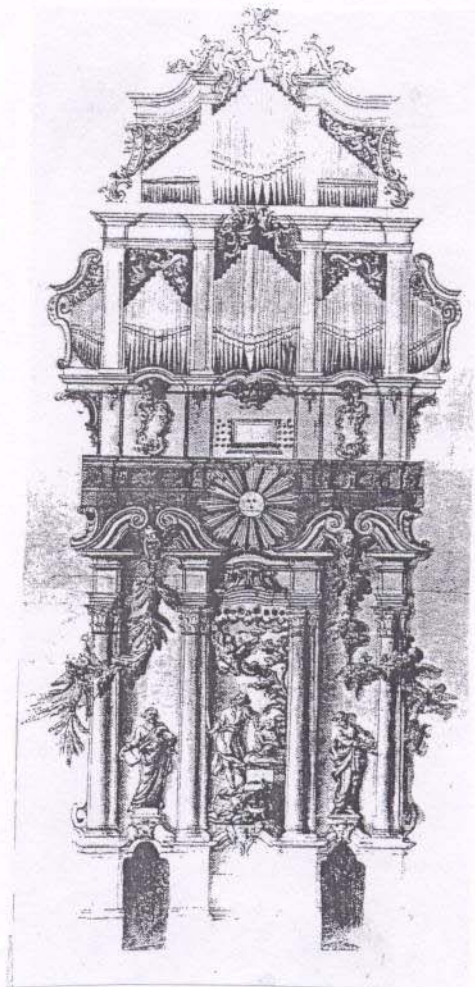


Abb.110:
Dresden, Frauenkirche.
Orgel von Gottfried Silbermann 1736,
Prospektgestaltung George Bähr.



Abb.111:
Dresden, Frauenkirche.
Orgelentwurf von Thomae 1733.



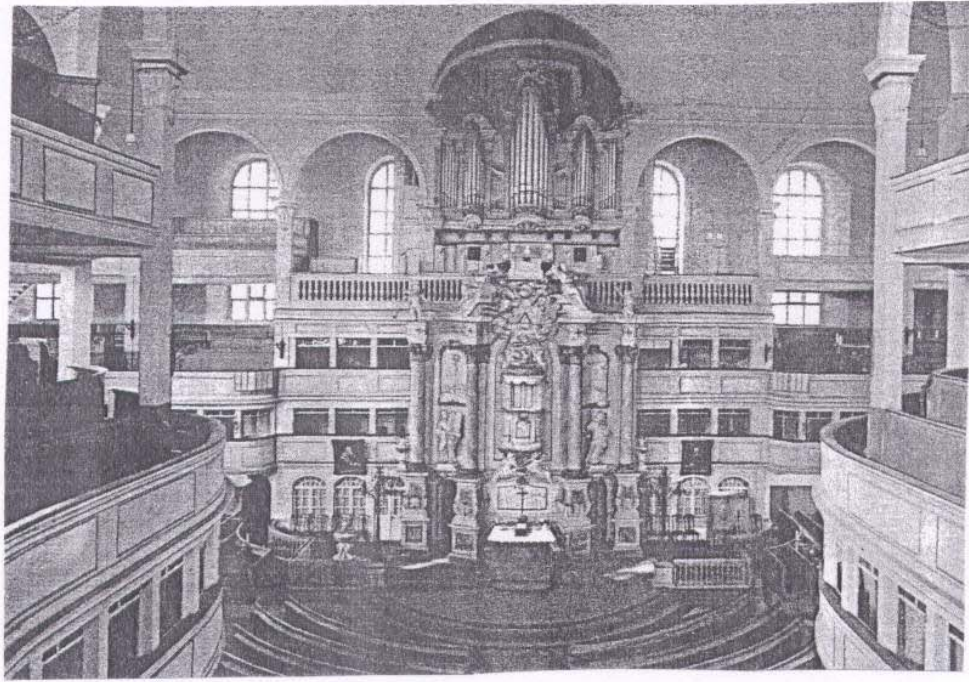


Abb.112: Großenhain, Marienkirche. Blick in den Altarbereich.



Abb.113:
Großenhain, Marienkirche.
Orgel von Johann Gottlieb Maurer.

Abb.114:
Großenhain, Marienkirche.
Entwurf für den Altarbereich
von Schmidt 1753.

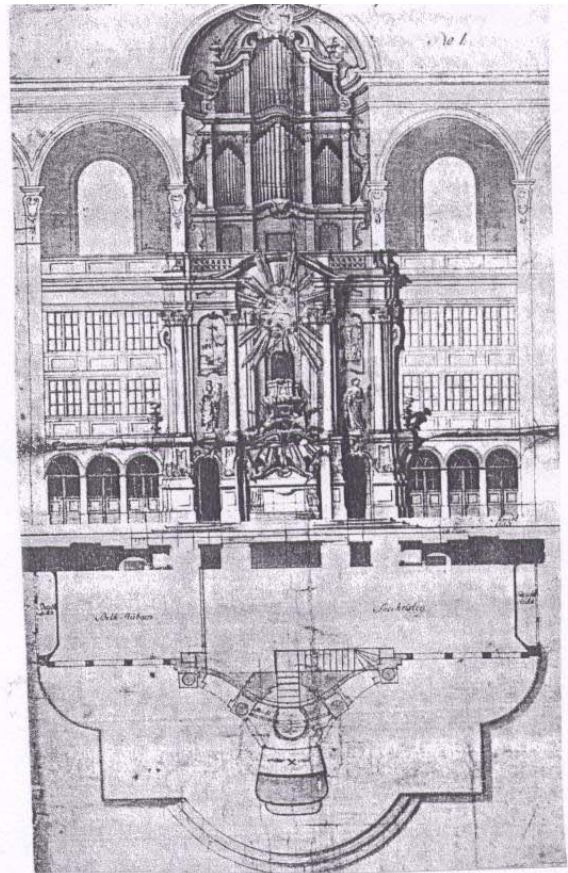


Abb.115:
Hamburg, St. Michaelis.
Orgel von G.F. Steinmeyer, 1960/62.
Prospektgestaltung in Anlehnung an die
ursprüngliche Hildebrandt-Orgel(1761-69).

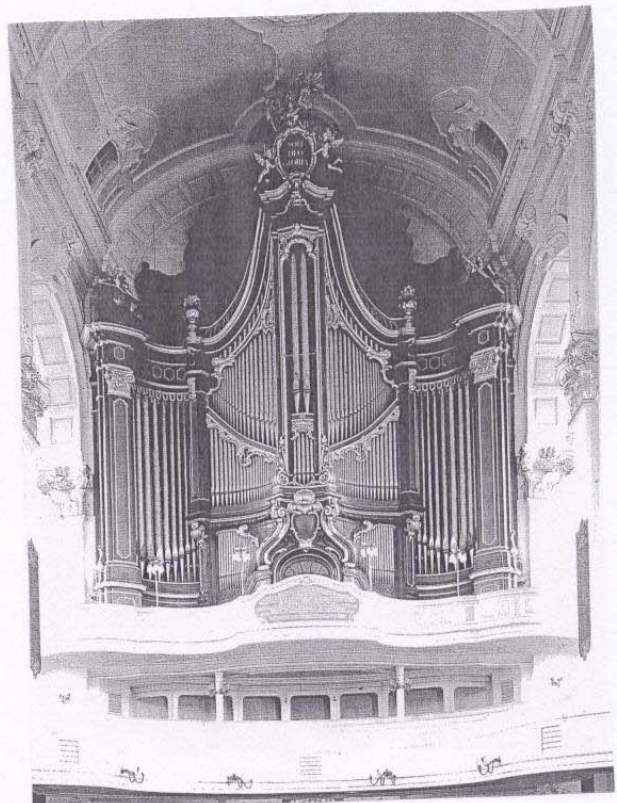


Abb.116:
Römhild, Stiftskirche.
Orgel erbaut 1680 - 1682
von Johann Moritz Weiße.



Abb.117:
Saalfeld, Johanniskirche.
Orgel erbaut 1708 - 1714
von Johann Georg Fincke



Abb.118:
Schleusingen, Johanniskirche.
Orgel erbaut 1703 - 1707
von Johann Albrecht



Abb.119:
Sondershausen, Trinitatiskirche.
Orgel erbaut 1678 - 1681
von Christoph Junge



Abb. 120:
Eisenach, Georgenkirche.
Orgel erbaut 1696 - 1707
von Georg Christoph Sterzing.

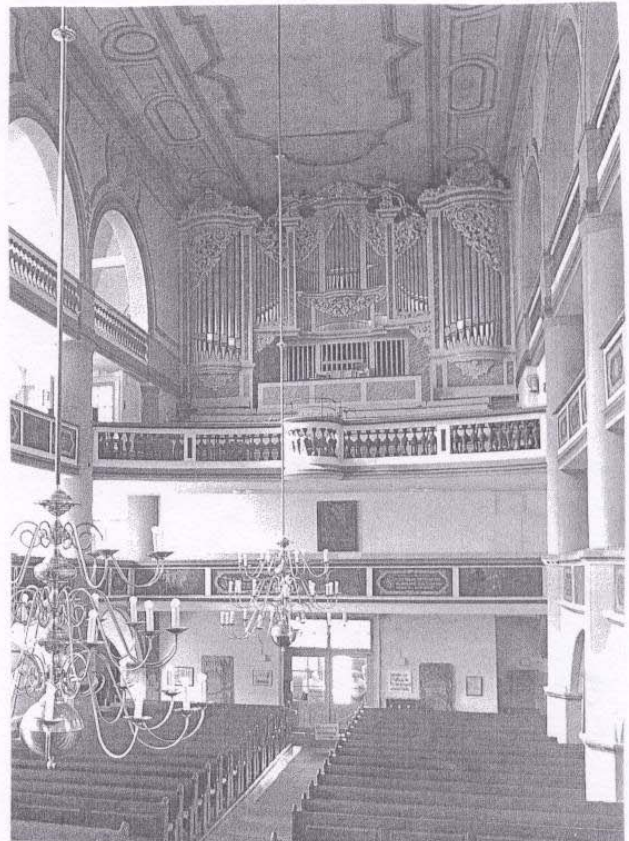


Abb. 121:
Bübleben (ehem. Erfurt, Petrikirche).
Orgel erbaut um 1702
von Georg Christoph Sterzing

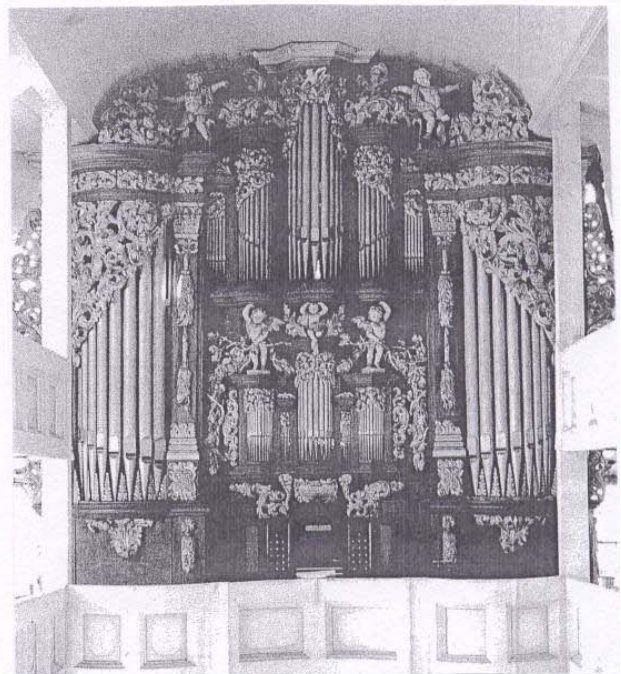


Abb. 122:
Arnstadt, Neue Kirche.
Orgel erbaut 1699 - 1703
von Johann Friedrich Wender.

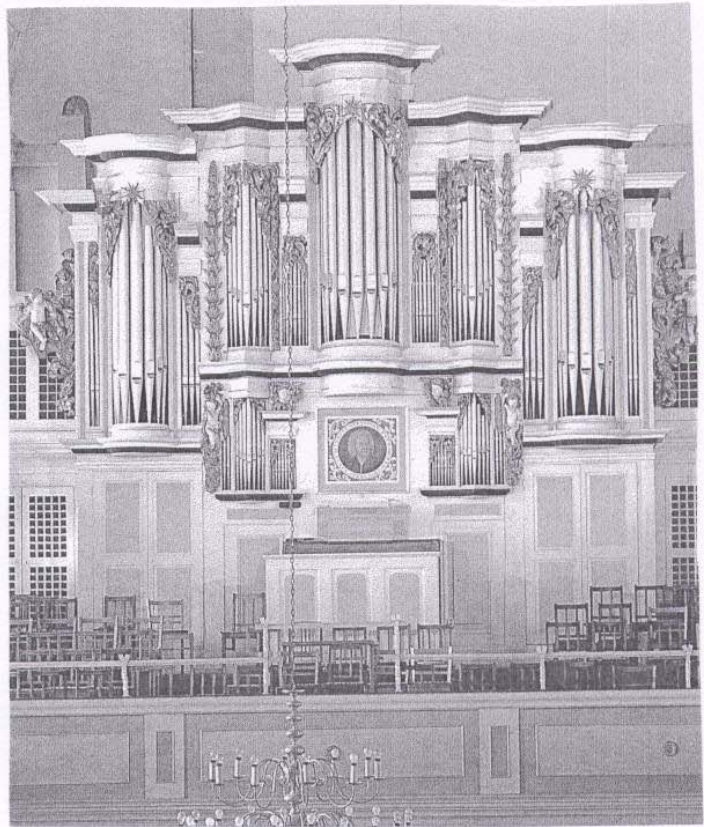


Abb. 123:
Gotha, Augustinerkirche.
Orgel erbaut 1690
von Johann Heinrich Wedemann.





Abb.124: Haina, Stadtkirche. Orgel erbaut 1718 - 1720 von Nicolaus Seeber.



Abb.125:
Bettenhausen, Pfarrkirche.
Orgel erbaut 1747
von Johann Ernst Döring.

Abb. 126:
Wandersleben, Pfarrkirche.
Orgel erbaut 1724
von Johann Georg Schröter.

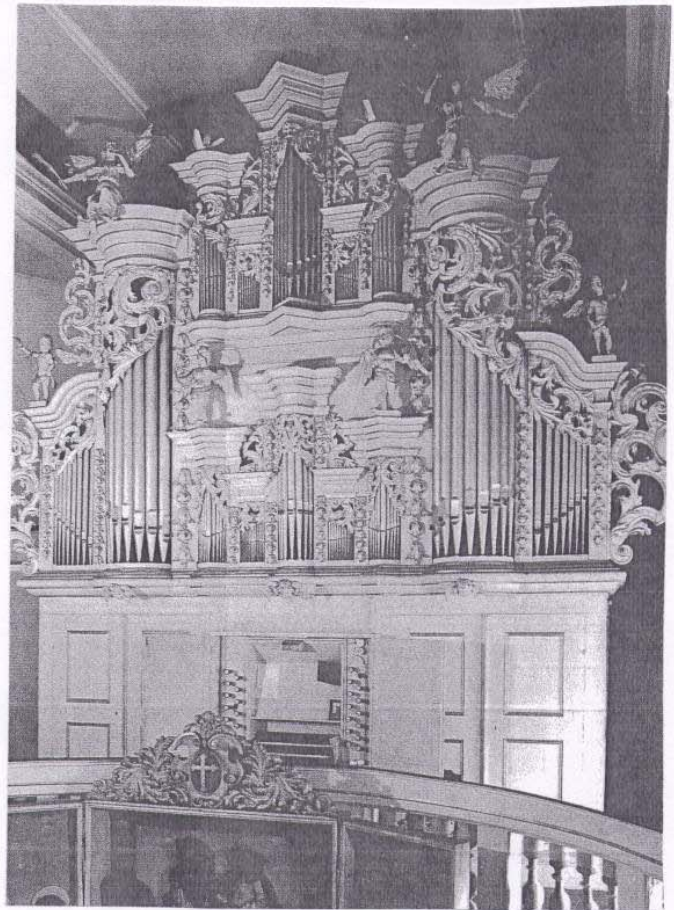


Abb. 127:
Erfurt, Cruciskirche.
Orgel erbaut 1737
von Franciscus Volckland.

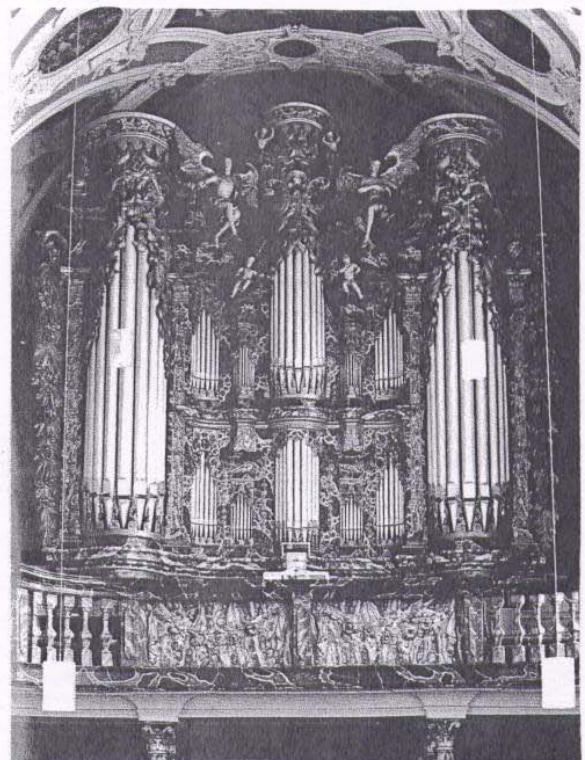


Abb. 128:
Elxleben, Pfarrkirche.
Orgel erbaut bis 1750
von Franciscus Volckland.

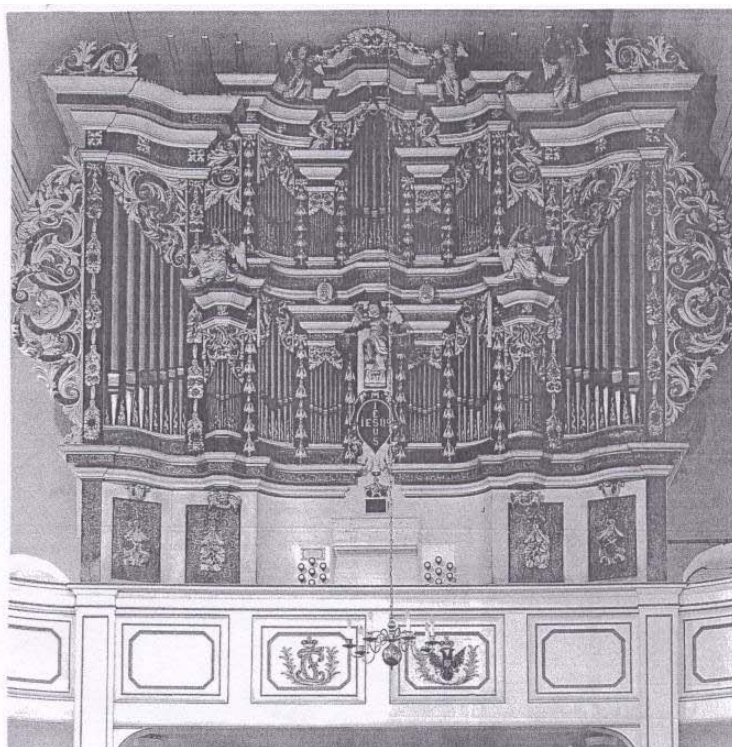


Abb. 129:
Effelder, Pfarrkirche.
Orgel erbaut 1745 - 1746
von Johann Christian Dotzauer.

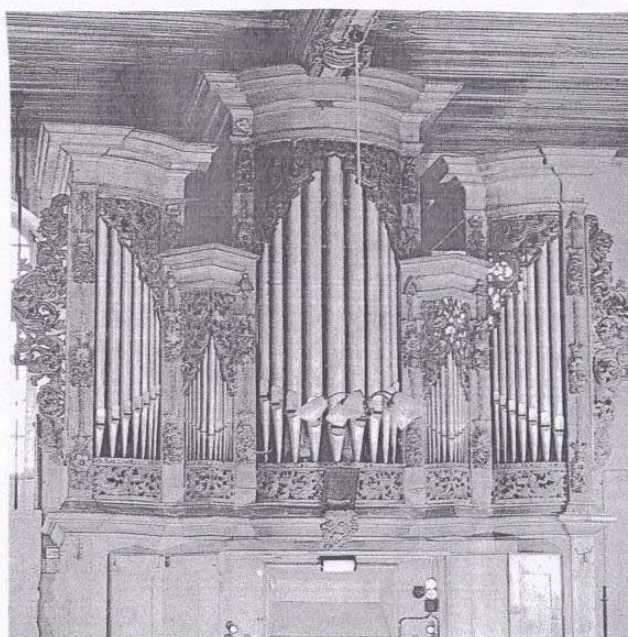


Abb. 130:
Gräfenhain, Dreifaltigkeitskirche.
Orgel erbaut 1728 - 1731
von Johann Christoph Thielemann.



Abb. 131:
Suhl, Marienkirche.
Orgel erbaut 1757 - 1762
von den Johann Michael
und Johann Christoph Wagner.

